L. eleg. g. 84 c

Xerokopieren aus konservatorischen Gründen nicht erlaubt
Nur im Lesesaal benützbar

13. [illegible]

- 5. 02. 92

A

<36602597440019

<36602597440019

S

Bayer. Staatsbibliothek

KANTS

BEGRÜNDUNG DER AESTHETIK

VON

HERMANN COHEN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÆT MARBURG.

BERLIN 1889.
FERD. DÜMMLERS VERLAGSBUCHHANDLUNG.

100 G 78 F

KANTS

BEGRÜNDUNG DER AESTHETIK

VON

HERMANN COHEN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT MARBURG.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

BERLIN 1889.
FERD. DÜMMLERS VERLAGSBUCHHANDLUNG.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Vorwort.

Vor zwanzig Jahren habe ich mit den Kant-Studien begonnen, deren dritten Theil dieses Buch bringt. Der Plan zu demselben entstand mir erst, als die Einsicht lebendiger wurde, dass das ästhetische Problem mit dem systematischen der Philosophie verhängnissvoll verknüpft ist: sodass der philosophische Systematiker für den Stand der Aesthetik verantwortlich wird.

Wie von der Kunst ganze Zeitalter verdorben, so kann durch die Aesthetik die ganze Philosophie irre geführt werden. Und wie erfolgreiche Richtungen in der Kunst sich oftmals als verwerflich erwiesen, nicht weil aus Mangel an Talent das Ziel des Schönen in ihnen nicht erreicht ward, sondern weil sie das Einzige Ziel aller Kunst gar nicht als ihr Ziel, gar nicht als die von ihnen erstrebte Welt des Schönen erkennen lassen, so kann auch keine Aesthetik richtig sein, in welcher die systematische Wahrheit nicht in Ordnung ist. Wenn der Pantheismus die Lösung der philosophischen Räthsel nicht enthalten sollte, so muss die pantheistische Aesthetik ebenso falsch, wie für die Gesammtheit der philosophischen Probleme hinderlich sein.

Die Aesthetik ist daher in einer besonders precären Lage. Schon persönlich betrachtet, ist das Eintreten für die ästhetischen Interessen anspruchsvoller, als selbst bei der Ethik. Denn dass

er wisse, nicht nur, was wahr, sondern auch was gut sei, wird dem pedantischen Weltweisen willig zugestanden; aber dass er auch das begreifen wolle, was unter der Verantwortung des göttlichen Wahnsinns geschieht, und dass er auch in ihrem Wohlgefallen an den Werken der Künstler die Menschen bekehren dürfe und ermahnen solle, das scheint von allen philosophischen Ansprüchen und angeblichen Aufgaben die verfänglichste.

Hier kam mir daher das Amt des Anwalts, das ich ergriffen habe, besonders zu Statten. Als ich zuerst mit dem Rufe auftrat, Kant sei noch nicht verstanden, da hatte ich mich nur bezüglich der Grundbegriffe bei den hervorragenden Nachfolgern, sowie den namhaftesten damaligen Zeitgenossen dieser historischen Wahrnehmung versichern können. Der allgemeine geschichtliche Gang der Wissenschaften selber sprach zwar deutlich genug für die von Neuem begründete Kantische Methode; aber autoritative Stimmen konnten nur für einzelne Fragen angerufen werden. Jetzt und hier dagegen befinden wir uns, der Leser wie der Autor, in einer freien, ruhigen, aller persönlichen Bedenklichkeit enthobenen Sachlage.

Der Streit um die Aesthetik Kants ist eine Frage der Geschichte des deutschen Geistes. Wenn Kants Aesthetik falsch, oder, in der bequemen Zweideutigkeit der philosophischen Geschichtschreibung ausgedrückt, anregend und Epoche machend ist, so haben Schiller und Goethe, so haben Humboldt und die anderen Führer der Alterthumsforschung über Phantome gegrübelt, und von unserer classischen Periode bleiben einige schöne Gedichte übrig. Aber der Geist, der diese grosse Zeit erschüttert, eine selbständige Deutschheit erzeugt und einen ewigen Frühling in der Geschichte der Menschheit erweckt hat, dieser Geist der deutschen Classicität wäre dann verleugnet.

Ein jeder Versuch, diesen vaterländischen Besitz zu mustern, aus den Gesichtspunkten der hundert Jahre, die darüber hingegangen sind, zu beleuchten, und endlich durch den Muth

eigener Ausführungen zu beleben, ein solcher Versuch wird daher wol jederzeit auf die Theilnahme Derer hoffen dürfen, welche aus der gelehrten Geschäftigkeit, die kein Ansehen der Person kennt, heraus zu den seltenen Werken der unsterblichen Individuen aufblicken; die in der historischen Gerechtigkeit, die sie vollziehen helfen, und in der begreifenden Bewunderung des Genius die innigste Befriedigung des literarischen Lebensgefühls suchen.

Dieser Theilnahme für die nationale und weltliterarische Sache sei auch dieses Buch mit seinen Schwächen und Mängeln empfohlen. Die Schwere dieser Mängel konnte mir nicht entgehen, da ich weder in der Technik der Künste erfahren, noch in deren Geschichte gründlicher bewandert bin. Aber durch diese Mängel kann der Gehalt meiner Ausführungen, nicht aber der eigentliche Zweck meiner Arbeit beeinträchtigt werden. Dieser ist lediglich auf die Begründung der Aesthetik im Systeme der Philosophie gerichtet. Aesthetik ist nicht Theorie der Künste. Die Künste haben keine gemeinsame, sondern jede ihre besondere Theorie. Theorieen enthalten Begriffe; die Aesthetik allein Principien. Und alle Beschäftigung mit der Aesthetik muss unzulänglich und äusserlich bleiben, wenn die Begriffe die Principien ersetzen sollen. Wer es ernst mit der ästhetischen Besinnung meint, der darf die Schule der Philosophie nicht scheuen, die vaterländische Schule nicht verachten, in die unsere Dichter sich begeben haben.

Die systematische Begründung rechtfertigt das Wort Winckelmanns, der den Idealbegriff Kants anticipirt hat: *La bellezza può ridursi a certi principj, ma non definirsi.*

Marburg, am 29. April 1889.

Der Verfasser.

eigenen Anschauungen zu bilden. [illegible] welcher [illegible] wird daher von jedermann und die Theilnahme Derer, [illegible] warm [illegible] Gesichtspunkte, die [illegible] Person [illegible] zu den [illegible] Werken der [illegible] Schöpfungen [illegible] in der [illegible] Gesellschaft, [illegible] Genuss [illegible] Befriedigung des [illegible] suchen.

Dieser Theilnahme für die nationale und [illegible] Sache sei auch dieses Buch mit seinen Schwächen und Mängeln empfohlen. [illegible] Mängel [illegible] nicht [illegible] gewesen, da ich [illegible] in der [illegible] der Künste [illegible] erfahren, doch [illegible] besonders [illegible]. Nur durch diese Mängel kann der Inhalt meiner Ausführungen, nicht aber der eigentliche Zweck meiner Arbeit beeinträchtigt werden. Dieser ist möglichst [illegible] die Bedeutung der Aesthetik im Systeme der Philosophie [illegible]. Aesthetik ist nicht Theorie der Künste. Die Künste haben keine [illegible], sondern [illegible] ihre besondere Technik. [illegible] Begriffe die Aesthetik [illegible] als Principien. Und [illegible] der Aesthetik [illegible] und [illegible] Wenn [illegible] der Philosophie nicht [illegible] verachten, [illegible] haben.

[illegible] Begründung [illegible] Werk [illegible]

Marburg, am 1. April 188[illegible]

Der Verfasser.

Inhalts-Verzeichniss.

Seite

Einleitung . 1

Grund als Basis und als Boden 2. Ableitung aus dem System 3. Verhältniss zu Natur und Sittlichkeit 4. Erzeugung der Stoffe 5.

Historische Einleitung 6

Das Schöne als Idee 7. Idee als Hypothesis und als Gesicht 8. Reinheit der Lust 9. Aestheticismus der Sophisten 10. Die unsystematische Kalokagathie 11. Alles Gute schön 12. Der Nachahmungstrieb 13. Nus und Eudämonie 14. Zwiespältigkeit des Logos 15. Der Urquell des Schönen 16. Glauben und Wissen 17. Das Christenthum 18. Idealisirung des Menschen 19. Griechen oder Römer 20. Burke und Du Bos 21. Das Wunderbare 22. Von Descartes und Locke zu Leibniz 23. Natur und Kunst 24. Uebereinstimmung mit unserem Gemüthe 25. Interesse am System 26. Sinnlichkeit und Logik 27. Begriff der Vollkommenheit 28. Die Regeln der Vernunft 29. Proportion zwischen Verstand und Macht 30. Die Begriffe von Kunst und Wissenschaft 31. Die philosophia poëtica 32. Ars oder Scientia 33. veritas aesthetica 34. Gebiet des Eigenthums 35. Die Plastik 36. Welches einzelne Schöne? 37. Einfalt und Ruhe 38. Das Ideal 39. Kunst und Bewusstsein 40. Der methodische Grundbegriff 41. Nachahmung der Antike 42. Aehnlich und schöner 43. Ideal und Genie 44. Der methodische Begriff der Zeichnung 45. Der Begriff der Einheit 46. Die Ellipse 47. Nicht nach Art der Geometrie 48. In Gott 49. Einheit und Einfachheit 50. Die Unbezeichnung 51. collective 52. Das Ganze 53. Die Jugend 54. Gleichsam Körper 55. Der materielle Körper 56. Linearische oder materielle Einheit 57. Materie in Gestalt aufgehoben 58. Farbe und Ausdruck 59. Die Leidenschaften 60. Das Sittliche 61. Psychologie 62. Vergnügen der Schönheit 63. Die Seele des Künstlers 64. Vollkommenheit aller Seelenkräfte 65. Das Billi-

Seite

gungsvermögen 66. Richtung der Aufmerksamkeit 67. Das Materiale und Formale der Erkenntniss 68. Wille und Wunsch 69. Die vermischte Empfindung 70. Illusion und Realität 71. Das Vermögen abzusondern 72. Absicht 73. Ideal 74. Erfinder des Wortes Ideal 75. Grenzen des Ideals 76. Nach Maassgebung der Antike 77. Die bisherige Aesthetik 78. Der junge Herder 79. Das Weltbürgerthum 80. Die Humanitätsidee 81. Der Sensualismus 82. Historische Metaphysik des Schönen 83. Das Gefühl 84. Gesicht und Gehör 85. Die geistige Kunst 86. Aesthetik ist Wissenschaft 87. Systematik der Künste 88. Nicht System des Bewusstseins 89. Mannichfaltigkeit der Ideale 90. Bevorzugung des Getastes 91.

Systematische Einleitung 92

Zusammenhang im Bewusstsein 93. Voraussetzungen der Kunst 94. Begriff des Systems 95. Der alte Idealismus 96. Die Richtung der Erzeugungsweisen 97. Erzeugung als Mittel und als Zweck 98. Weder Wirklichkeit noch Sollen 99. Natur-Schönheit durch Kunst 100. Stoff und Inhalt 101.

A. Das Object der Natur.

Die kopernikanische Drehung 102. Der Verstand der Natur-Gesetze 103. Transscendental-a priori 104. Skepticismus keine ernstliche Meinung 105. Das *a priori* der Grundsätze 106. Bewusstsein und Naturgesetz 107. Das Instrument der Mathematik 108. Der Antheil der philosophischen Voraussetzungen 109. Die Körper als Formen 110. Künstler und Mechaniker 111. Das Problem der Naturbeschreibung 112. Der Organismus 113. Die Mechanik und das Individuum 114. Princip der Zweckmässigkeit 115. Unterschied von den Grundsätzen 116. Der Zweck als Vorinstanz 117. Das Zufällige der Erfahrung 118. Die Idee 119. Die nothwendige Aufgabe 120. formal und objectiv 121. Vergleichung mit der Kunst 122. Individuum und Symbol 123. Idee und Gegenstand 124. Die symbolische Pflanze 125. Die Methoden in Wissenschaft und Kunst 126.

B. Das Subject der Sittlichkeit.

Das Schöne und das Gute 127. Die Motive der Ethik 128. Lust und Unlust 129. Die Richtung des sittlichen Bewusstseins 130. Causalität und Freiheit 131. Freiheit Princip des Individuums 132. Princip der Geisteswissenschaften 133. Praktisches Zweckprincip 134. Idealisirung des Sittlichen 135. Das sittliche Object 136. Form des Sittengesetzes 137. Urheber des Sittengesetzes 138. Der Endzweck 139. Sittlicher Stoff der Kunst 140. Moralische und ästhetische Person 141. Erhabenheit der Bestimmung 142. Erkenntniss und Gefühl 143.

Seite

Erstes Kapitel.

Die Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewusstseins 144

Skepticismus und Ethik 145. Der ästhetische Naturalismus 146. Psychologie und Aesthetik 147. Schranken der Psychologie 148. Kant über Locke und Burke 149. Das Ursprüngliche der ästhetischen Richtung 150. Das Gefühl 151. Lust und Unlust 152. Bewusstheit 153. Fühlen 154. Empfindung 155. Empfindungs-Gefühl 156. Vorstellungs-Gefühle 157. Die kritische Frage 158. Gefühl als Mittelglied 159. Das Seelenvermögen 160. Gefühls-Begleitung 161. Symptom des Bewusstwerdens 161. Unterscheidung vom Angenehmen 163. Gar zu studirt 164. Subjectiv 165. Lebensgefühl 166. Subjective Allgemeinheit 167. Gefühls-Urtheil 168. Verhältniss der Vorstellungskräfte 169. Einhelligkeit im Spiele 170. Das ganze Vermögen der Vorstellungen 171. Proportion zwischen Gemüthskräften 172. Spiel mit den Bewusstseinsgebieten 173. Spiel der Richtungen 174. Erkenntniss überhaupt 175. Stimmung und Belebung 176. Allgemeine Stimme 177. Allgemeine Mittheilbarkeit 178. Harmonische Beschäftigung 179. Definition des Geschmacks 180. Gefahr der intellectuellen Nivellirung 181. a priori 182. Idee der Zweckmässigkeit 183. Subjectives a priori 184. Fixirung durch Begriffe 185. Stimmensammlung 186. Begriff und Beweisgrund 187. Kein objectives Princip des Geschmacks möglich 188. Genie 189. Factum der Kunst 190. Deduction 191. Gegenstand der Zweckmässigkeit 192. Zweckmässigkeit ohne Zweck 193. Lust als Zweckmässigkeit 194. Formale Zweckmässigkeit 195. Unform als Form 196. Heautonomie 197. Natur als Kunst 198. Aufgabe des Grenzbegriffs 199. Die andere Natur 200. Beurtheilung 201. Erzeugende Betrachtung 202. Lust Wirkung der Reflexion 203. Selbsterhaltung der Gemüthsstimmung 204. Kunst muss als Natur erscheinen 205. Idealismus der Zweckmässigkeit 206. Der übersinnliche Grund 207. Aufgabe der ästhetischen Idee 208. Quantität und Qualität 209. Relation und Modalität 210. Gemeinsinn 211. Einhelligkeit der Sinnesart hervorzubringen 212. gleichsam als Pflicht 213. Das intelligible Substrat 214. Allgemeines Selbstbewusstsein des Gefühls 215. Selbstbewusstsein der Menschheit 216. Aesthetische Uebersinnlichkeit 217. Antinomie 218. Das Uebersinnliche in uns 219. Aesthetische Humanität 220. Die Griechen 221.

Zweites Kapitel.

Der Inhalt des ästhetischen Bewusstseins 222

Gefühl als Inhalt 223. Bewusstseinsvorgänge und Inhalte 224. Neue Inhaltsart 225. Gefühls-Resultante 226. Kunst und Wissenschaft 227. Künstler als Forscher 228. Landschaft 229.

Seite

Idealisirung durch Sittlichkeit 230. Absolutheit des Gefühls 231. Kants Disposition 232. Form 233. Form als Methode 234. Form der Zweckmässigkeit 235. Empfindungsformen der Reize 236. Beigesellung des Moralischen 237. Moral als Stoff 238. Verhältniss zum Willen 239. Wille als Bewusstsein 240. Verhältniss zu Denken und Vorstellung 241. Bewegung als Bewusstsein 242. Reflexbewegung 243. Bewegungsvorstellung 244. Projection des Bewusstseins 245. Zwei Bewusstseinsarten 246. Zweck, Sittengesetz, Ich 247. Willens - Gefühle 248. Verflössung in Selbstbewusstsein 249. Inhalt des ästhetischen Formgefühls 250. Anfänge des ästhetischen Seelenlebens 251. Das Mittelglied der Urtheilskraft 252. Verstand und Einbildungskraft 253. Gesetz und Freiheit 254. Bild und Totalität 255. Freie Gesetzmässigkeit 256. Regelmässigkeit 257. Das Moralische in der Einbildungskraft 258. Geist 259. Ideen 260. Attribute 261. Das Unnennbare der ästhetischen Ideen 262. Das übersinnliche Substrat 263.

Das Schöne.

Complication mit der Moral 264. Normalidee 265. Frei und anhängend 266. Der Mensch als Ideal 267. Ausdruck des Sittlichen 268. Symbol 269. Regel der ästhetischen Reflexion 270. Kants Formulirung 271. Das intellectuelle Interesse 272. Unmittelbares Interesse am Naturschönen 273. Das Intellectuelle der schönen Seele 274. Objective Realität des Schönen 275. Spur oder Wink 276.

Das Erhabene.

Anhang oder Haupttheil 277. Gliederung des ästhetischen Inhalts 278. Die Stilrichtungen 279. Drei Arten des ästhetischen Inhalts 280. Das Schöne als ideales Gleichgewicht 281. Das Erhabene Moment des Schönen 282. Moment des Bewusstseins und der Natur 283. Exposition und Deduction 284. Idee der Grösse 285. Fortschritt der Einbildungskraft ins Unendliche 286. Auffassung und Zusammenfassung 287. Reine intellectuelle Grössenschätzung 288. Doppelgefühl der Achtung 289. Contrast im Spiele 290. Das dynamisch Erhabene 291. Selbsterhaltung der Bestimmung 292. Religion und Aberglaube 293. Sinnlichkeit und Wille 294. Humor 295. Lachen 296. Das Nichts für den Verstand 297. Das Hässliche 298. Einbildung des Schönen 299. Verbindung mit dem Schönen 300. Das Naive 301. Einfalt der erhabenen Natur 302. Moderne Verbindung der Momente 303.

Drittes Kapitel.

Die Künste, als Erzeugungsweisen des ästhetischen Inhalts 303

Eintheilung der Künste 305. Princip des Ausdrucks 306. Drei Mittel des Ausdrucks 307. Aesthetische Idee 308. Gedanken-

Seite

fülle 309. Poetische Belebung 310. Töne 311. Form 312. Ton der Empfindung und Grad 313. Sinn oder Reflexion 314. Mathematischer Inhalt der Musik 315. Associirte Gedanken 316. Unnennbare Gedankenfülle einem Thema gemäss 317. Affecte und das Bewusstsein des Willens 318. Symbol als thematischer Inhalt 319. R. Wagners Oper und Drama 320. Musik durch Poesie bedingt 321. Thema nicht Gedanke 322. Sprache und Poesie aus der Sprachwurzel - Melodie 323. Poesie durch Musik bedingt 324. Stabreim - Empfindung begreiflich 325. Harmonische Melodie 326. Die Stoffe des Gefühls 327. Nicht Phantasie, sondern Sinnlichkeit 328. Aesthetischer Schein 329. Gebehrdung des Geistes 330. Vorzug der bildenden Künste 331. Malerei und Geschichte; Baukunst 332. Verbindung der Künste 333. Innerlichkeit der Musik 334.

Viertes Kapitel.

Die kritische Aesthetik, ihre Freunde und ihre Gegner . . 335

Interesse am Eigenthümlichen 336. Deutscher Classicismus 337. Moral und Geschichte 338. Mythos vom Paradiese 339. Interesse am Systeme 340. Reihenfolge der Richtungen 341. System des erzeugenden Bewusstseins 342. Transscendentaler und gemeiner Gesichtspunkt 343. Idealismus der Gesetze 344. Gesetze des Gefühls? 345. Die wissenschaftlichen Begriffe der Aesthetik 346. Beurtheilung des mathematisch Erhabenen 347. Begriffe der wissenschaftlichen Stoffe 348. Instanz der Psychologie 349. Die romantischen Begriffe 350. Das Wunder der Kunst 351. Encyklopädische Bildung 352. Subjectiv; Kallias 353. Es ist nicht einmal eine Idee 354. Vorbedingung der Objectivität 355. Idee nicht Hirngespinnst 356. Das Absolute 357. Bemerkungen der angewandten Aesthetik 358. Reflexion nicht begriffliches Denken 359. Form und Idee 360. Methodische Bedeutung der Form 361. Gestalt- und Willensform 362. Das Absolute 363. Identität und Realitätsproblem 364. Alle Probleme umfassende Idee 365. Organon der Philosophie 366. Ideen als Götter und Seelen 367. Der ewige Weltinhalt 368. Ideal und Form 369. Vermeiden des dem Stoffe Unmöglichen 370. Kein Ideal des Naturschönen 371. Zusammenstimmen des Aeussern und Innern 372. Schattenreich 373. Vertilgen der Materialität 374. Allgemeinheit und Individualität 375. Form und Inhalt 376. Vorbedingungen des Ideals 377. Die logische Idee 378. Metaphysik und Transscendentalphilosophie 379. Selbständigkeit der Moral 380. Aesthetisches Uebertreffen 381. Realität und Formalität 382. Charakter in der Musik 383. Nicht in demselben Gebiete 389. Wir nennen ein Ideal 385. Jede Kunst ihr Colorit 386. Natur niemals correct 387. Forderung der Harmonie 388. Ueberein-

Seite

stimmung der Apperceptionen 389. Stoff Schlüssel zur Form 390. Form als Spiel 391. Relativität des Gefühls 392. Aesthetisches Gefühl selbst Inhalt 393. Nicht Form eines Gegenstandes 394. Zweckidee und Gegenstand 395. Reflexives Verhältniss 396. Resultante unendlich 397. Willensbewusstsein mit im Spiele 398. Allgemeine Mittheilbarkeit 399. Einsatz und Gewinn des Spiels 400. Spieltrieb 401. Bestimme dich ausser dir selbst 402. Erziehungsberuf 403. Reflexion zerfliesst in Gefühl 404. Begründung der Moral durch Aesthetik 405. Gefühl nicht ästhetisches Urtheil 406. Elementarverhältnisse der Objecte 407. Contrapunkt jeder Kunst 408. Willenlos 409. Inbegriff von Gegenständen a priori 410. Das intelligible Substrat des Bewusstseins 411. Kunst über Wissenschaft 412. Wille und Erkenntniss 413. Intelligible Zweckmässigkeit 414. Kunst und Religion 415. Liebe Gottes 416. Schicksal und Vorsehung 417. Ironie 418. Erscheinung der Idee im Endlichen 419. Recht der Versinnlichung 420. Nichtigkeit der Idee selbst 421. Scheinironie 422. Princip der Ahndung 423. Religion nicht ursprüngliche Richtung 424. Gefühl der Menschheit 425. Der kategorische Imperativ 426. Substrat und Gegenstand 427. Symbol 428. Kunstwerk des Staates 429. Menschheitlicher Beruf der Deutschen 430. Goethe 431. Mozart 432. Beethoven 433.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Begründung will Ableitung aus dem Grunde sein. Das ist so vielversprechend und zweideutig, als es bildlich ist. Aber es liegt in der sinnlichen Wurzel dieses Ausdrucks eine orientirende Kraft, und in dieser übertrifft die Begründung die anderen Ausdrücke für Beweisen, obwol sie nahezu alle aus einer ursprünglich sinnlichen Bedeutung hervorgegangen sind. Leibniz hat in seinen „Unvorgreiflichen Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der teutschen Sprache" an dem Worte Erörterung dies nachgewiesen: „man verstehet es aus der Sprache der Bergleute; bei denen ist Ort soviel als Ende."[1]) Und so hat Kant die Ausdrücke Grund, abhängen, woraus fliessen, Substanz als „indirecte Darstellung nach einer Analogie" oder als „Symbol für die Reflexion" (S. 230) bezeichnet.[2])

Grund bedeutet Doppeltes: einmal die Basis und das Fundament; vorher aber noch den Grund und Boden. Das Fundament ist die Stütze für den Bau, der darüber errichtet wird. Der Boden aber ist die Voraussetzung und die Grundlage ebenso für das Fundament, wie für dessen Hochbau. Und in dieser doppelten Richtung soll hier die Begründung verstanden und versucht werden.

Die Begründung der Aesthetik schafft zunächst eine Basis und Gemeinschaft für die ästhetischen Begriffe, in denen das ästhetische Urtheil allerwärts sich vollzieht. Eine solche Basis, ein solcher Grund nun wird meistens vorausgesetzt, wo man gemeinhin von ästhetischen Principien redet. Einen solchen

[1]) Leibnitz, deutsche Schriften, herausg. von Guhrauer, Bd. I S. 468.

[2]) Das Citat (S. .) bezieht sich auf Kants Kritik der Urtheilskraft, Ausg. Kehrbach. Das Citat (Kr. S. .) auf die Kritik der reinen Vernunft in derselben Ausgabe.

Grund für alle specielleren Begriffe, eine solche Zusammenfassung und Einheit derselben meint man als Princip fordern und zugestehen zu dürfen.

Aber auch Princip hat jene sinnliche Zweideutigkeit. Ist es nur die nachträgliche Zusammenfassung der Begriffe, oder muss es als Ausgang und Ursprung betrachtet und gesucht werden? Ist es etwa genug, die jeweilig vorhandenen Begriffe vom Schönen, soweit es glückt, in Einem Grunde zu versammeln, um in gleichsam logischer Freude eine Mannichfaltigkeit von Begriffen in Einem oder wenigen Grundbegriffen überschauen zu können?

In allen Gebieten des Geistes bedeuten und besagen die Principien mehr und Anderes: den Ursprung und Rechtsgrund, zum wenigsten den Quell und die Wurzel der Erkenntnissinhalte wollen sie bezeichnen. Auf diesem Sinn und Anspruch der Principien beruht der Zusammenhang aller Gebiete der Kultur mit der Philosophie; denn von den Wissenschaften kann zwar die sachliche Voraussetzung, die sie machen, gefunden und angegeben werden; den Rechtsgrund für dieselben dagegen müssen sie schuldig bleiben. Dass sie Voraussetzungen in Begriffen und Sätzen machen, und welche dies seien, das können sie allenfalls bei sich ausmachen; mit welchem Rechte sie dagegen, abgesehen von ihrem Hausrechte, diese Voraussetzungen zu ihrer Grundlage machen: diese Bedeutung des Princips liegt jenseit der sachlichen Werthe aller einzelnen Kultur-Principien: in ihr begrenzen sich die Wissenschaften wie die Künste in der Philosophie.

Diese Leistung des Princips bezeichnet der Grund in der andern Bedeutung: als Grund und Boden. Denn nur indem das Fundament auf seinen eigenen Unterboden zurückgeführt wird, kann der Verdacht der Willkür und der Zufälligkeit von den als Voraussetzungen erkannten Principien und Grundlagen abgewehrt werden. Es giebt nur Eine Rechtfertigung für alle Principien als Principien: sie besteht in dem Nachweis ihres Zusammenhangs in und auf dem Grund und Boden, aus welchem alle Arten und Richtungen der Kultur erwachsen. Der Grund des Bodens vertheilt sich in die Gründe der Fundamente. Aber

er bleibt derselbe in der Entfaltung und Vereinzelung der Grundlagen.

Einen solchen Sinn hat nun auch die Begründung der Aesthetik. Nicht nur sogenannte Principien hat sie zu ergründen, in welchen die ästhetischen Begriffe sich zusammenfassen lassen; sondern als solche Voraussetzungen und Grundlagen hat sie dieselben nachzuweisen, welche den anderen Voraussetzungen und Grundlagen der Kultur-Erzeugungen entsprechen, und mit diesen dem allgemeinen Boden, aus welchem alle Kultur in je ihren besonderen Principien erwächst, angehören und denselben ausmachen.

Diesen gemeinsamen Boden aller Fundamente stellt das System der kritischen Philosophie dar. Und die Begründung der Aesthetik ist demnach die Ableitung ihrer Grundlage aus dem Systeme der Kritik. Im Systeme der Kritik kommen beide Bedeutungen des Grundes zu ihrem Austrag, weil erst der Zusammenhang der Principien jeder einzelnen Principien-Art ihren Werth sichert.

Um nun Kants Begründung der Aesthetik in und aus dem System seiner kritischen Philosophie zu verstehen, scheinen zweierlei Voraussetzungen erforderlich zu sein: die Vergegenwärtigung erstlich der Grundgedanken seiner Erfahrungs- und seiner Sitten-Lehre und ferner des allgemeinen Standes der ästhetischen Reflexion, aus welcher die systematische Begründung der Aesthetik bei Kant gereift ist.

Die erste Art der Voraussetzung wird unbedenklich zugestanden werden. Denn, wenn nicht ausgemacht sein mag, welchen Werth Kants Aesthetik habe und behalte, so gilt als anerkannt, dass ein solcher, wenn und sofern er vorhanden sei, vorzugsweise in der Eingliederung der Aesthetik in das System der philosophischen Erkenntnissgebiete bestehe. Solcher Hauptgebiete gab es bis dahin zwei, welche nach einer nicht unzweideutigen aristotelischen Terminologie als theoretische und praktische Philosophie unterschieden wurden. Diese Unterscheidungsweise selbst war geeignet, ohne eigene Verschuldung des Aristoteles, das Aufkommen einer Aesthetik zu hemmen: da dieselbe

entweder zur theoretischen oder zur praktischen Philosophie gehören zu müssen schien.

Bei Kant wurde sie selbständig und nichtsdestoweniger dem Systeme unterworfen: systematisch selbständig. Das System der kritischen Philosophie ist nicht vollendet, wenn dasjenige Glied des Bewusstseins fehlt, in welchem die Interessen von Theorie und Praxis sich vereinigen. Aber die Vollendung konnte nicht versucht, geschweige vollzogen werden, wenn nicht zuvor für das System der Kultur die Wissenschaft beglaubigt und die Sittlichkeit gerechtfertigt war. Wie Kant das Eine und das Andere ausgerichtet, das muss daher zu Grunde gelegt werden, wenn man verstehen will, wie er das Dritte ins Werk gesetzt hat.

Und nicht allein für das Studium der Kritik der ästhetischen Urtheilskraft ist diese Voraussetzung erforderlich, sondern nicht minder ist es für die systematische Reconstruction im Allgemeinen förderlich, jene beiden Sectoren in vertrauten Linien durchsichtig zu zeichnen: um den dritten Ausschnitt zur Ausstrahlung und Bestimmung zu bringen. Die Gefahr der Wiederholung bekannter Gedanken ist dabei, methodisch wenigstens, nicht drohend. Denn wenn eine Recapitulation zu einem System-Zwecke gefordert ist, zur Vollendung des Systems sogar, so darf man erwarten, dass der neue Zielpunkt auch, wenn nicht neue Strahlen hervorlocken, so doch wol das bestimmtere Hervorleuchten mancher Richtungslinien veranlassen möchte. Die Grundlinien der Erfahrungs- wie der Sitten-Lehre müssen, wenn sie auf den von Neuem zu beleuchtenden Mittelpunkt bezogen werden, in ihrem Richtungsumfang wachsen, mithin in ihrer erweiterten Leistungsart deutlicher und bestimmter werden können.

Denn so lange die Kunst nicht selbständig geworden ist unter den Gebieten der Kultur, verdunkelt sie zugleich die Grenzen sowol der Wissenschaft wie der Sittlichkeit: indem sie von diesen im Stoffe sich ernähren und im Daseinsrechte sich beschützen lässt. Wenn dagegen die Kunst neben der Natur und der Sittlichkeit als ebenbürtiges Gebiet anerkannt ist, so kann auch die methodische Tendenz und die systematische Leistungskraft sowol der wissenschaftlichen wie der ethischen

Grundbegriffe nach ihrem Umfange und inhaltlich bestimmter werden.

Diese Meinung und Erwartung hat einen tiefgreifenden Grund: der soeben angedeutet ist; dessen volle Beleuchtung aber nicht anders in den Anfang gehört, als dass auf denselben hingewiesen werde als auf die Wurzel der ganzen Untersuchung.

Die Kunst nährt sich, so sagten wir eben, im Stoffe von der Wissenschaft und der Sittlichkeit. Diesen Sachverhalt gilt es von vornherein ins Auge zu fassen. Aus demselben ergiebt sich eine andere wichtige, grundlegende Erwägung.

Jeder Nährstoff, der kritisch als solcher anerkannt werden soll, muss als solcher erzeugt, gesetzlich gemacht werden. Die Erzeugung des Stoffs liegt allerwärts den methodischen Grundbegriffen ob. Also müssen die methodischen Grundbegriffe der Wissenschaft wie der Sittlichkeit auch in derjenigen Richtung dargelegt werden, in welcher sie denjenigen Stoff erzeugen, welchen die Kunst aufsaugt und zu einer neuen Stoffart umbildet. Es stellt sich somit eine methodische Erweiterung der wissenschaftlichen wie der ethischen Grundbegriffe in Aussicht, indem wir ihre Beziehung zur Aesthetik für den Abschluss des Systems ausführen. Diesen sachlichen Zusammenhang behandelt die eine Art der angegebenen Voraussetzungen. Die Nothwendigkeit der anderen, der historischen Orientirung hängt mit der systematischen zusammen.

Denn aus der Geschichte der Meinungen lernen wir zwar die Probleme kennen; aber ohne dogmatische Einsicht und Stellung keines verstehen, und die breiteste Geschichte bliebe öde. Das muss für die Geschichte der Aesthetik nicht minder gelten, wie für die der Mathematik.

Wie die Kunst-Geschichte ihre Höhepunkte erkennt, so muss auch die Geschichte der ästhetischen Reflexion Epochen suchen und abzutheilen vermögen. Für den methodischen Massstab aber, der die uncontrolirbare Willkür ausschliesst, halten wir den der Systematik aller Kultur-erzeugenden Richtungen.

Historische Einleitung.

Der Name der Aesthetik ist erst etwa vierzig Jahre vor dem Unternehmen Kants eingeführt worden. Nicht allein der Name, sondern die Sammlung und Vereinigung der unter demselben befassten Probleme zu einem systematischen Hauptgebiete der Philosophie, diese in dem neuen Namen bezeichnete Schärfung des Problems ist eines der grossen Verdienste des Leibnizischen Zeitalters, des Zeitalters der deutschen Aufklärung. Die historische Umschau, die wir zu halten haben, könnte sonach in der Hauptsache mit dieser Periode beginnen, in welcher die folgenreichsten Bestrebungen auf dem Gebiete der Kunst-Theorien entstanden sind. Dennoch könnte es scheinen, dass Bedenken, welche der Oekonomie des der Einleitung gebührenden Stoffes gerecht werden wollten, bei der Absteckung unseres Umschaubezirkes den Ausschlag gäben. Es könnte befremdlich scheinen, dass wir mit dem Zeitalter Leibnizens beginnen zu dürfen glauben, bei dem allenfalls die wichtigsten Anregungen aus dem nahen Zeitalter Descartes' miterwähnt werden könnten, nicht aber da anfangen zu müssen einsehen, wo der wirklich und dauernd fruchtbare Quell aller ästhetischen Speculation zu liegen scheint: der Platonischen Idee des Schönen, auf welche zum Theil in Plotins tiefen und gerade hier zulänglichen Ausführungen nicht nur die Künstler und Antiquare der Renaissance, sondern auch Winckelmann zurückgegangen sind, wenn sie über ihr Thun, ihr Schaffen und Forschen Beruhigung und Rechtfertigung suchten.

Dennoch glaube ich hier, wo nicht eine Geschichte der Aesthetik, kaum der Principien, der Begründungs-Versuche derselben angestrebt wird, wo vielmehr nur der Faden aufgefunden

werden soll, den Kant zu einem ganz neuen Gewebe weiterspinnt, von Platon und Plotin absehen zu dürfen. Denn wie gut auch Plotin gerade bei der Idee des Schönen seinen Platon verstanden hat, und wie unvergleichlich gross, wie grundlegend die Gedanken Platons in Rücksicht der Aesthetik sind, so gehört die Feststellung dieser Verdienste dennoch nicht in die Linie, die wir zu verfolgen haben. Es möchte aber die Instruction unseres Problems fördern, wenn wir das Verhältniss betrachten, in welchem das philosophirende Alterthum der Kunst gegenüber steht.

Vergegenwärtigen wir uns zuvörderst, welche Disposition

Plato

der Aesthetik geschaffen, welche Grundlagen er gelegt hat. Eine derselben, vielmehr die umfassende Grundlage selbst bezeichnet der Begriff des Schönen als Idee. Wenn es irgendwo unmittelbar deutlich werden kann, wie ἰδέα und εἶδος grundverschieden sind in dem Bewusstsein des Schriftstellers, so kann die ἰδέα des Schönen dies darthun. Die Idee des Gleichen, die Idee des Geraden, kurz die mathematischen Ideen könnte man allenfalls mit den entsprechenden Begriffen gleichbedeutend denken. Auch die Idee des Guten könnte die ethischen Begriffe, die der Gerechtigkeit, der Tugend und der Tapferkeit zusammenzufassen scheinen. Aber dass die Idee des Schönen etwas Anderes in dem Geiste Platons bedeute als der Begriff des Schönen, das sollte jeder Leser des Symposions begreifen müssen. Wenn von der Idee des Schönen dort gesagt werden kann, was sonst nur in den höchsten Entwickelungen der Republik von der Idee des Guten gesagt wird: οὐδέ τις λόγος οὐδέ τις ἐπιστήμη, so springt aus dieser Hyperbel die Tendenz des Gedankens hervor: dass die Idee das den Begriff und die Wissenschaft erzeugende Element und begründende Beweismittel sei.

Diese erzeugende Kraft der Idee liegt in ihrem Etymon als Schauen (ἰδεῖν). Und die begründende Kraft in der Bezeichnung der Idee als ὑπόθεσις. Die letztere Bedeutung als Grundlage für alles Forschen und alles Begründen, die in der Hypothesis liegt, kommt mehr den mathematischen Ideen und den ethischen zu Gute. Und dass diese Hypothesis als sicher τὸ ἀσφαλές τῆς

ὑποθέσεως[1]) bezeichnet wird, mag den Drang des Forschers, mag den Sturm des Ethikers beruhigen, wenn sie nicht rasten zu dürfen glauben, die Einen, um ihre Axiome zu begründen, und die Andern, um den Verdacht des θέσει, dessen die Sophisten aller Zeiten die Sittlichkeit anklagen, mit jenem gleichbedeutenden ewigen Worte ἐπέκεινα τῆς οὐσίας[2]) zu widerlegen.

Die Idee des Schönen kann zwar auch als Hypothesis für alle Kunst gute Dienste thun, insbesondere wenn es gilt, die Möglichkeit eines ästhetischen Gesetzes zu erdenken; aber vornehmlich wird sie als Schauung, als „Gesicht" angesprochen. An dieses Gesicht haben nicht nur die religiösen Dichter, sondern ebensosehr alle Künstler appellirt: Raphael und Michel Angelo, Mozart und Beethoven, Schiller und Goethe; nicht minder aber auch Shakspeare und Aristophanes. Jedes echte Werk der Kunst muss ein Gebild des inneren reinen Schauens sein. Als solches Gesicht, als solcherlei Gebild ist die Idee das, was „göttlich unter Göttern wandelt, die Gestalt". Als solche eigene Natur ist das Schöne erhaben über diejenigen Mittel, welche die von der Idee nicht getragene, der Idee nicht gewachsene Kunst als die echten Stützen vorzeigt: die Nachahmung. Wie Plato, der Mathematiker, die Mathematik und die Astronomie tadelt, sofern sie die Dinge nicht als Beispiele (παραδείγματα) zu behandeln versteht, so verwirft er auch die Kunst, welche an der Nachahmung lahmt, und nicht zur Schau und Zeugung des Schönen sich zu ermannen vermag.

In der Idee, in der Schau, und demgemäss in der Gestalt oder Form liegt zugleich das bestimmtere methodische Mittel, das Kunstwerk zu erschaffen. Rein (καθαρῶς) muss Alles gestaltet werden, was der Idee gerecht werden soll. In allem Schönen, den Gestalten, den Farben und den Tönen ist das Reine und Lautere dasjenige, was die Wahrheit darstellt.[3]) Wie die geometrischen Gestalten und die mathematischen Begriffe überhaupt, obzwar durch Wahrnehmung veranlasst, im reinen Schauen zum wahren Sein gebracht werden müssen, so empfängt auch das

[1]) Phaedo p. 101. D.
[2]) Republ. p. 509. B.
[3]) Phileb. p. 52. D.

Kunstwerk seine Wahrheit durch die reinen Gestalten, reinen Farben, reinen Töne. Das Reine ist das Erzeugungsmittel des echten Seins und der Wahrheit.

Aber Plato hat für die Kunst noch einen andern wichtigen Begriff erörtert, den der Lust, und auch für diesen die Forderung der Reinheit erläutert. Rein von Begierde müsse die Lust in der wahren Kunst sein, und ungemischt mit Unlust, die der Ausdruck der Begierde und der Leidenschaft ist. Obzwar er es ausspricht, dass nicht nur in den Tragödien und Komödien auf der Bühne, sondern „in der gesammten Tragödie und Komödie des Lebens“[1]) Lust und Unlust gemischt sei, so definirt und fordert er dennoch die „reinen Lüste“. Die Reinheit bedeutet demnach nicht nur die Methode für die Erzeugung des wahrhaft Seienden als eines solchen in Wissenschaft und Kunst; sondern zugleich auch für die Sittlichkeit die Forderung der wahren Tugendverhältnisse, sowie der Herstellung eines subjectiven Gemüthsstandes, der jenen ethischen Verhältnissen entspricht. Auch diese psychologisch-ethische Bedeutung der reinen Lust kommt der Kunstforderung zu Gute, wie sie durch dieselbe nicht minder auch gefördert wird. Das Reine vertritt somit in dieser Rücksicht die Isolirung des Gemüthes von den Mischungen, welche die Sinnlichkeit zu charakterisiren scheinen; die Sammlung auf Einen, der Mannichfaltigkeit der Triebe entrückten, Zielpunkt. Die Forderung der Reinheit betrifft das Gefühl und bedeutet für dasselbe, welches sonst kraus und wogend bleiben zu müssen scheint, nichts Geringeres als die Möglichkeit der Idealisirung.

Diese Idealisirung des Gemüthes für den Kunst-Genuss und für die Kunst-Erzeugung bringt noch ein anderer, im Springpunkte der Platonischen Speculation wirksamer Begriff zum ergreifenden Ausdruck. Der „Wunsch“, wie neuerdings[2]) der ἔρως des Symposion gedeutet worden ist, bezeichnet inniger und umfassender das Verhalten des Bewusstseins dem Schönen gegenüber, als etwa der „göttliche Wahnsinn“ des Phaedrus. Die Liebe ist, trotz der anscheinenden Definitionsweite, dennoch

[1]) Phileb. p. 50. B.

[2]) Ludwig v. Sybel, Platons Symposion. S. 61.

genauer der Quell des Schönen, die Wurzel der Kunst. Die Gesundheit der Liebe, die Reinheit des himmlischen Verlangens nach tiefster Vereinigung menschlicher Gemüther, sie war und bleibt der Ursprung aller Kunst; und gerade dieser Gesundheit und dieser Reinheit entspricht zu allen Zeiten die Höhe der Kunst-Leistungen und die Kraft des ästhetischen Empfangens. Plato hat dem Aristophanes eine bedeutsame Rolle unter den Eros-Predigern zuertheilt. Er hat sie verdient; denn er tadelt den Euripides, dass dieser die Liebe eine „Krankheit“ nennt und Schwester- und Bruder-Liebe auf die Bretter bringt. Die Liebe ist nicht das Fatum des Gemüthes; die Kunst wenigstens hat sie als ihre Vorsehung zu achten.

In so grundlegender Weise zugleich die Methode der Kunst wie das Verhalten des ästhetischen Bewusstseins umfassend, hat Plato der Aesthetik vorgedacht — und dennoch kann er nicht in gleicher oder ähnlicher Weise Begründer der Aesthetik genannt werden, wie er als vorbereitender Begründer der Erkenntnisskritik und der Ethik gedacht werden muss. Und zwar gerade deshalb, weil er die Erkenntniss von der Wissenschaft und von der Tugend begründet, konnte er der Aesthetik als einer selbständigen Wissenschaft das Wort nicht reden. Die Kunst stand in üppigster Pracht und Blüthe, die bildende mit ihren die Existenz der Natur erreichenden Denkmalen und die Dichtung mit ihren das wirkliche Geschehen übertreffenden Energieen. Diesen Mächten fröhnte nicht nur die schaulustige Menge, sondern nicht minder die Schaar der öffentlichen Lehrer. Die „Scheinweisen“ gaben die Kunst als den Anfang und das Ende aller Weisheit aus; denn wie Homer alle Weisheit enthalte, so werde, sagten sie, jederzeit die Auslegung der Dichter die echte Wissenschaft sein. Die Kunst mit ihrem geheimen Sinne galt den Sophisten als Wissenschaft und als Ethik. Wenn Plato Wissenschaft und Ethik gründen wollte, so musste er daher die angebliche Allmacht der Kunst vereiteln: ihre Reduction auf die mathematische Wahrheit und auf die Sittlichkeit anstreben. Der am freiesten war unter allen Denkern von pedantischer Kunst-Weisheit, der Dichter-Philosoph musste das Selbständigwerden der Aesthetik hemmen.

So ist es zu verstehen, dass Plato, bei tiefstem Kunst-Verstand und trotz seiner Klarlegung der wichtigsten Begriffe zur Bestimmung des Genies sowie des empfangenden Gemüthes, dennoch Begründer der Aesthetik als einer im System der Philosophie selbständigen Wissenschaft mit eigenem Inhalt und eigenen Grundbegriffen nicht werden konnte. Vielmehr sind auf ihn die Conflikte und die Confusionen zurückzuführen, an denen freilich seine eigenen Ausführungen durchaus unschuldig sind, die aber dennoch aus seiner Verfechtung der wichtigsten das Kunst-Interesse überragenden Tendenzen hervorgehen konnten. Diese Conflikte sind nicht bedenklich, sofern sie die Wissenschaft allein betreffen; denn der Kampf zwischen Kunst und Wissenschaft betrifft mehr die Zeitalter, die demzufolge in ihren Interessen sich ablösen; weniger die Individuen, die schon durch das gemeine Maass, mit dem der geistige Mittelschlag der Menschheit nivellirt wird, auf Eine Seite der menschlichen Begabung hingewiesen werden. Als Natur-Instinkte aber vermögen sich die Wissenschaft wie die Kunst zu wehren. Mit der Sittlichkeit dagegen ist keine Ablösung der Richtungen verträglich. Die Collision zwischen Kunst und Sittlichkeit ist daher immer, auch in der geringsten Frage, ein Conflikt, und zwar nicht allein für die Sittlichkeit, sondern nicht minder für die Kunst.

Daher kann vom Standpunkt der systematischen Aesthetik aus nicht gebilligt werden, dass Plato der überschwänglichen Kraft und Würde der Idee des Guten zu Liebe in das Gute das Schöne aufhebt. Dass er das Schöne als dem Inhalt des Geistes zugehörig anerkannt und begründet hat, macht ihn zu dem Führer unter den Vorläufern der Aesthetik. Dass er dagegen wegen der Ideen wissenschaftlicher Wahrheit und insbesondere wegen der Idee des Guten die hellenische Kalokagathie festgehalten hat, ist der grundsätzliche Fehler seiner ästhetischen Erörterungen. Das Gute darf nicht, nach seinem Ausdruck, in das Schöne „flüchten“. Ebensowenig aber durfte das Schöne seiner begründeten Leistung nach in die Zwecke des Guten verwiesen werden. Plato hat der Aesthetik geschadet durch die Zweideutigkeiten, die er nicht wol vermeiden konnte in der

Charakteristik der echten Art der Wissenschaft, ihres Vollbewusstseins und ihrer Sicherheit gegenüber der Bildnerei und der Phantastik, wie gegenüber der unselbständigen und mangelhaften Theorie der Künste. Freilich hat er den Künsten selbst nicht minder genützt, indem er das Ideal der Wissenschaft durch diese Strenge errichtet hat. Aber dass er der Selbstständigkeit der Idee des Guten wegen die Anmaassungen der Kunst mit ihren Reizen zurückschlagen musste, das hat zwar die Sittlichkeit hochgebracht, aber weder an sich die Künste, noch vollends die Aesthetik gefördert. Denn die Kunst muss zwar sittlich sein; aber nur in sich und durch sich. So muss die Aesthetik als Glied des Systems die Sittlichkeit anerkennen und an ihrem Theile bewähren; aber in der That an ihrem Theile, nach dem Maasse eigener Kraft und Leistung, nicht im Wege der Befolgung fremder Gebote und der Entlehnung fremder Principien. Aus Entlehnung entsteht keine Sittlichkeit. Und Entlehnung kann nirgends die Kraft eigener Principien entbehrlich machen. Obzwar nun diese Kraft in der Idee des Schönen vorhanden ist, so droht sie unwirksam zu werden, wenn „alles Gute schön" sein soll.[1] Das mag, Platonisch gesprochen, relativ richtig sein; es ist aber nicht an und für sich wahr. Es kann eine „Gemeinschaft der Ideen" des Guten und des Schönen statthaft sein; aber es muss der wohlgemeinte Irrthum abgewehrt werden, als ob das Gute an sich die Schönheit verliehe; als ob, wenngleich nicht die Idee des Schönen selbst, aber doch das schöne Einzelne durch die Idee des Guten mit gewährleistet wäre.

Gegenüber dieser Arroganz der moralischen wie der idealen Omnipotenz Platons überhaupt könnte der Wirklichkeits-Sinn des

Aristoteles

für unser Problem als besonders wohlthätig erscheinen, sodass mit ihm das hingebende Interesse an der gewaltigen Energie der Künste zu einer selbständigen Theorie derselben führen mochte; wie wir denn auch einige diesem Problem gewidmete Schriften von ihm besitzen, — ominöser Weise allerdings am

[1]) Tim. 87, C.

ausgeführtesten die Rhetorik. Indessen wie sollten wir bei Aristoteles für die systematische Begründung einer Aesthetik den rechten Sinn erwarten, den Sinn für den Grund der Gründe, für die Einheit der verschiedenen Richtungen der Kultur? Namhaft macht freilich auch Aristoteles eine solche Einheit, nämlich die Erfahrung. Diese aber ist keine erzeugende Quelle, sondern schlecht und recht Gelegenheitsursache. Der Ursprung aller Kultur wird nicht aus erzeugenden Ideenkräften abgeleitet, in denen die besonderen Gründe ihren allgemeinen, aber schöpferischen Grund empfangen; sondern anthropologische Genetik ist überall der Schlüssel zur Auflösung der philosophischen Räthsel.

In solcher anthropologisch-genetischen Befriedigung legt Aristoteles auch den Ursprung der Kunst in den Nachahmungstrieb der Menschen wie aller Thiere. Der Mensch ist nur *τὸ μιμητικώτατον*. Wie alle Wissenschaften, entstehen auch die Künste aus Nachahmung. Es ist dem Menschen „eingeboren (*σύμφυτον*), nachzuahmen . . und an den Nachahmungen seine Freude zn haben“.[1]) Nehmen wir nun die günstigste Ansicht von der Nachahmung an, so wäre in ihr nicht alle freie Thätigkeit erdrückt; denn nicht das Zufällige soll nachgeahmt werden, sondern das Wahrscheinliche und das, was meistentheils geschieht, ja sogar *οἷα εἶναι δεῖ*.[2]). Aber immer bleibt der Naturtrieb der Nachahmung das leitende Motiv. Und wer sagt dem Künstler, wie es sein müsse? Hat er in jedem Sinne und vollem Umfang von der Wissenschaft darüber Raths zu erholen? Man sieht, das ist kein Grund der Gründe; das ist kein Grund, der in Gründe sich entfaltet, bei dem die besonderen Gründe selbstständig werden und fruchtbar bleiben.

Im systematischen Sinne konnte schon deshalb Aristoteles die Aesthetik nicht begründen, weil er den Geist in Theorie und Praxis spaltet. Wenn diese aber nicht vorerst geeint sind, so kann die Kunst in ihnen nicht die Einheit ihres Grundes finden. Nehmen wir wiederum die ethische Ansicht des Aristoteles von der günstigsten Seite, fassen wir die Katharsis so

[1]) Arist. Poet. c. 4. 1148, b, 5.
[2]) Poet. c. 15. 2. 1161, b, 11.

wenig als möglich physiologisch, sondern als Veredelung und Versittlichung der Affecte, so ist dadurch das richtige Verhältniss der Kunst zur Sittlichkeit keineswegs bestimmt, noch eine gesunde Bestimmung angebahnt. Denn wenn wir auch Aristoteles von aller banausischen Auffassung des Verhältnisses zwischen Kunst und Sittlichkeit freisprechen möchten, so giebt es doch nur Ein Mittel, welches vor der Consequenz schützt, die Moral zum Zwecke der Kunst zu machen: das ist die Einsicht, dass die Moral vielmehr eines der Mittel der Kunst sei.

Diese Einsicht bleibt der Tendenz des Aristoteles fremd, weil auch seine Classification der poietischen Thätigkeit nicht darauf gerichtet ist, der Kunst eine der Theorie und der Praxis ebenbürtige Stellung einzuräumen. Schon die Art der Trennung der beiden Arten des νοῦς hintertrieb die Klärung der Frage: ob etwa neben Wissenschaft und Sittlichkeit auch Kunst als selbständige Geistes-Energie anzuerkennen sei. Der Geist hat in diesen beiden Arten keine unzweifelhafte Einheit erlangt; wie sollte Aristoteles ein drittes Element klarstellen, mit dem der Geist ins Einvernehmen zu setzen war?

Aber auch abgesehen von dem dualistischen Charakter der aristotelischen Metaphysik lässt es sich verstehen, dass auf diesem Boden die Kunst nicht in Einheit mit Wissenschaft und Sittlichkeit gesetzt werden konnte. Nicht nur fehlen mit den Ideen die erzeugenden Kräfte der Wissenschaft, denen die Ideen der Kunst vergleichbar werden dürfen; sondern insbesondere seine Sittenlehre verspottet jene idealischen Werthe als „poetische Metaphern" und als κενολογεῖν. Der sittliche Werth und Zweck gipfelt für diesen Sokratiker in der Eudämonie. Die Kunst dagegen verschmäht wieder jene Glückseligkeit, die der Götter selbst, geschweige eine der Menschen; sie schafft sich ihre eigenen Ziele, ihre eigenen Freuden; und am wenigsten fürchtet sie die Leiden. Das Letztere scheint Aristoteles selbst für die Tragödie erkannt zu haben. Aber der Gedanke, wenn er vorhanden war, tritt nicht in den Mittelpunkt: dass über die sonstigen Freuden und Leiden des Menschen die Kunst ihn erhebe. Bei Platon ist der vieldeutige, aber echte und unersetzbare Eros der Genius der Kunst. Und an der Liebe wird alles

sittliche Verlangen und Wohlgefallen geschildert. In der Moral des Aristoteles ist an die Stelle der Liebe die Freundschaft getreten. Aus diesem Quellenwechsel erklärt sich die Enge und die Prosa der aristotelischen Kunst-Ansicht. Der allgemeine Quell, aus dem die Kunst gemeinsam mit Wissenschaft und Sittlichkeit entspringen kann, war dadurch verschüttet. Nicht einmal zu aller Sittlichkeit kann die Freundschaft führen, geschweige zur Wissenschaft und zur Kunst, geschweige zu einer Philosophie der Kunst.

In der Eros-Grundstimmung verwandt ist seinem Stifter

Plotin,

der seine Erste Abhandlung dem Schönen gewidmet hat. Gerade ihm aber ist der Gedanke eigenthümlich, ein ehrendes Zeichen seiner ethisch-ästhetischen Innerlichkeit: dass das äusserlich Schöne nicht innerlich hässlich sein könne. Die Schönheit wird, wie alles eigentliche Bewusstsein bei Plotin, geistig gedacht. Und wie Plotin insbesondere bei den mathematischen Ideen das Schaffen und Erzeugen, welches der Schau der Idee anheimgegeben, gründlich versteht, so ist auch die Idee des Schönen der schaffende Logos, der als Form den Stoff bewältigt, als Licht sogar auch die Farbe erzeugt. Der Logos aber ist die Vernunft selbst. Daher konnte Phidias den Zeus nicht nach einem sinnlichen Vorbild schaffen, sondern „er nahm ihn, wie er entstehen würde, wenn Zeus vermittelst der Augen uns erscheinen wollte“.[1]) Er nahm ihn also aus seinem schaffenden Logos.

Indessen der Logos ist bei Plotin zwiespältig, und er bleibt zwiespältig bei allen Erneuern des Identitäts-Pantheismus: er bedeutet den individuellen Geist und das Urwesen. Daher ist schon bei Plotin die Schau des Schönen Selbst-Anschauung und Vereinigung mit dem Urwesen. „Denn Alles, was man Sichtbares schaut, sieht man von Aussen. Man muss es aber in sich selbst übertragen, und es sehen, wie Eins, und es sehen, wie sich selbst, wie wenn Jemand, hingerissen von einem Gotte,

[1]) Enneaden, V, 8, 1.

dem Phoebus oder einer Muse, in sich selbst die Anschauung des Gottes bewirkt, wenn er die Kraft hat, Gott in sich selbst zu sehen"[1]). So entsteht dem absoluten Urwesen gegenüber die liebende Vernunft (*νοῦς ἐρῶν*), in welcher die Seele Geist und der Geist ein wahrhaft Eines wird, nämlich in der Vereinigung mit dem Urwesen, welches daher ebenso wie das Ich der Urquell des Schönen ist. In allem Denken sonst bleibt der Geist „Eins und Zwei". In der „Ekstase" des Schönen allein vollzieht sich die wahrhafte Vereinigung, die „Vereinfachung", in welcher der Gott nicht mehr „auswärts" bleibt.

So ist Plotin heidnischer zwar als Plato; die Immanenz von Gott und Welt ist schon durch den Widerstand, den er der Gnosis zu leisten hatte, nachdrücklich betont. Weder das Sein, noch das Gute sollte jenseit liegen, jenseit des Geistes und jenseit des Ich. Und so ist auch nur im gutheidnischen Sinne das Urwesen der Urquell des Schönen; das Urwesen nämlich in seinem pantheistischen Doppelsinn, in dem es ebenso bestimmt das in den Gott versenkte Ich bedeutet. Dennoch aber ist dadurch zwar die Immanenz der griechischen Götterwelt gerettet gegenüber der, wie Plotin meinte, kleingeistigen Auffassung, die das Göttliche nicht über den ganzen Kosmos ausgebreitet, sondern allenfalls auf die Menschen beschränkt glaubt. Aber die Idee des Schönen ist dabei in die allgemeine Vernunft, adjectivisch in dem *νοῦς ἐρῶν* übergegangen. Ob das Gute dabei eingebüsst habe, wollen wir hier nicht fragen; auch nicht, ob das Schöne nicht in diesem Dithyrambus selbst zu kurz komme: es genügt, im Auge zu behalten, dass die Idee des Schönen in ihrer Selbständigkeit der Idee des Guten gegenüber beeinträchtigt bleibt. Prächtiger, gewaltiger, umfassender wird die Schönheit bei Plotin; die Aesthetik aber beginnt da, wo die Idee des Schönen als systematische Idee eigenthümlich und als solche selbständig wird.

Man darf daher, streng genommen, die Aesthetik, was ihre principielle und selbständige Begründung betrifft, als

[1]) ib. V, 8, 10.

eine moderne Wissenschaft, weil als ein modernes Interesse, bezeichnen.

Sie ist erst in der neuern Zeit möglich, seit der Streit über Glauben und Wissen besteht. Den kennt das griechische Alterthum im neueren Sinne nicht. Die Philosophen werden zwar verbannt und vergiftet, weil sie neue Götter lehren. Dennoch aber ist der religiöse Glaube mehr eine Frage des politischen Anstands; nicht der Seelennoth. Nach einer Bemerkung Solgers umspielt Ironie selbst die homerischen Götter. Und wie die Theologie naiver ist, so sind es erst die Philosophen, welche den Anspruch auf Wahrheit und Gewissheit erheben, damit aber auch den Zweifel an der Möglichkeit derselben erwecken oder bestärken. Die Philosophen, welche nicht sowol das einzelne Ergebniss der Wissenschaft als das Ganze derselben angeht, prüfen und proclamiren die Gewissheit: in der die Vernunft besteht. Aber sie thun das nicht sowol gegen die Anmaassung des Glaubens, als vielmehr gegenüber der Nachlässigkeit und Sorglosigkcit desselben: gegenüber dem Mangel an Wahrheitsglauben. Die menschliche Wahrheit erst musste die göttliche entzünden.

Dringlich und gegensätzlich konnte der Anspruch der Wissenschaft auf Wahrheit erst in der Renaissance werden, weil er der Rückschlag war gegen die furchtbare Arroganz des theologischen Dogmatismus. Das Mittelalter hatte die menschliche Wahrheit verworfen, die Wissenschaft der Natur verachtet; nur die Heilswahrheit sollte als Wahrheit gelten, nur der Moral, und zwar in und nächst dem Glauben, sollte Gewissheit beiwohnen. Dagegen erhob die neue Zeit in den *nuove scienze* den Stolz des Wissens. Jetzt wird die Prüfung der Bedingungen, auf denen dieser Werth des Wissens beruht, zur Sache, zur Hauptsache aller Philosophie, wie denn auch das die Hauptsache der Wissenschaft war: die Bedingungen zu entdecken, zu reinigen und zu definiren, auf denen die Kraft und Fruchtbarkeit des Wissens beruht. Jetzt beginnt der Ausdruck der moralischen Gewissheit jene fatale Zweideutigkeit anzunehmen, unter welcher die Ethik als Erkenntnissart noch immer leidet.

So lange nun die Grenzen zwischen Glauben und Wissen nicht genau abgetheilt waren, sodass es Grenzstreitigkeiten noch nicht zu schlichten gab, konnte auch der Gedanke einer selbständigen Aesthetik nicht wol aufkommen. Selbst das Gute ist bei Platon eine Idee, wie das Gleiche und das Gerade: warum sollte das Schöne als Idee eine besondere Provinz des Geistes ausmachen? Die Idee des Guten allein konnte wegen ihres sachlichen Werthes den Gedanken der methodischen Selbständigkeit und Ungleichartigkeit mit den ästhetischen Ideen entstehen lassen. So ist jenes typische Wort, dass die Idee des Guten „jenseit des Seins" liege, aus der Tendenz des Primates der praktischen Vernunft zu verstehen. Das Schöne aber ist genugsam anerkannt und reichlich geborgen, indem es zum Theil dem Wahren der Wissenschaft, zum andern Theile dem Guten sich einfügt. Dass es bei solcher Unterkunft zu keinem eigenen Heim gelangt, darüber machte sich die antike Systematik noch keine Bedenken. So hoch stiegen erst in der neueren Zeit die Ansprüche, weil die Zweifel der philosophischen Systematik.

Ausser dem Schwanken, in welches die Grenzen von Glauben und Wissen gerathen waren, forderte nämlich auch der Stand und das Aufstreben der Künste selber die Zweifel heraus, ob dem Schönen Genüge geschehe, indem es dem Wahren und dem Guten eingeordnet wird. Wie sehr immer die heidnische Kunst mit Ironie ihre Götterwelt und ihren Götterdienst schmücken konnte, und wie sehr andererseits die christliche Kunst an das Dogma und den Kultus gebunden war, so erscheint dennoch die letztere in ihren grossen Entfaltungen durchaus freier als die Antike. Diese Freiheit wurde gewaltiger, je mehr sie eine Gegenwirkung war. Indessen liegt schon in dem Hauptgedanken des Christenthums die Verwandtschaft mit der Kunst, die Tendenz zur Kunst.

Die Idee der Menschwerdung Gottes fordert die Kunst heraus.

Die Dogmatik fragt lange, ohne befriedigende Antwort zu geben: *cur Deus homo?* Die Kunst giebt die homogene, die innerlich zugehörige, die das dogmatische Urtheil ergänzende Antwort. Indem sie den Menschen in Idealisirung darstellt,

während die Antike die Götter idealisirt, so vereinigt sich die christliche Kunst mit dem christlichen Glauben, mit der religiösen Literatur in dem Bestreben der Weltgeschichte: den Gegensatz von Transscendenz und Immanenz auszugleichen und aufzuheben. Was Goethe mit Bezug auf Winckelmanns Heidenthum von dem Zeus des Phidias sagt, „der Gott war zum Menschen geworden, um den Menschen zum Gott zu erheben“ —[1]) dasselbe sagt Irenaeus zur Begründung des Christenthums.[2]) Im Lichte des Christenthums konnte Goethe so über das Heidenthum denken.

Im Heidenthum selbst waren es nur über dasselbe hinausstrebende Platonische Mächte, welche die ὁμοίωσις τῷ θεῷ forderten. So lange die Götter so gedacht werden, wie sie selbst bei dem keuschen Homer walten, so lange konnte die Idealisirung der Götter noch nicht an sich die Idealisirung des Menschen bedeuten. Erst der leidende Gott, der liebende, ja selbst der als Richter wiedererscheinende Menschensohn konnte das Ideal des Menschen bedeuten. In der Fassung aber, wie in der Deutung und Behandlung dieses Ideals wollte die Kunst ihre eigenen Wege gehen, nachdem sie dem Glauben gegenüber auf Wissen sich stützen gelernt, und nicht nur auf mathematisches und naturwissenschaftliches, sondern nicht minder auch auf moderne Moral und classisch antike Lebensauffassung. In solchem angeblichen Heidenthum erwuchs die Kunst und erwachte die Aesthetik als ein selbständiges Problem und als eine eigene Philosophie.

Diese Erweckung und Beseelung der Antike wird zwar den romanischen Völkern verdankt, aber die Durchführung der Renaissance, so dass unter Mitwirkung neuer Kräfte ein neues Leben, ein neues Weltalter entstehen konnte, diese Fortsetzung derselben war der Congenialität des deutschen Geistes vorbehalten. Die romanischen Völker waren veranlasst, das Römische zu bevorzugen, welches auch die Holländer begünstigten.[3]) In Frankreich halfen Oper und Roman den geistichen Mächten,

[1]) W. W. Ed. Hempel. Bd. 28. S. 203.
[2]) Vgl. Harnack, Lehrbuch der Dogmengeschichte. I. u. a. S. 432.
[3]) Vgl. Winckelmann von C. Justi, I, 143 ff.

Homer zu vertreiben. Und in dem Streite über den Vorzug der Alten, in welchem gegen das Ende des 17. Jahrhunderts die Frage zum Austrag kam, sei, wie Justi zeigt, Perrault zwar nicht für das Vorurtheil des Fortschritts in den Schöpfungen des Genius eingetreten, sondern nur die Technik wolle er im Auge halten, den *amas de préceptes,* der sich verbessern lassen müsse, wie sich in den Naturwissenschaften und den mechanischen Künsten von den Alten zu den Neueren ein Fortschritt erkennen lasse. Aber Voltaire stellte den Virgil über alle griechischen Dichter, und das befreite Jerusalem der Ilias gleich. Wie er Shakspeare versteht, so beurtheilt er Aristophanes; Platon lässt er Gnade widerfahren, weil er ihn für eine Art von Xenophon hält. Wenn so Voltaire dachte, kann es nicht Wunder nehmen, dass Opitz „von der Teutschen Poeterei" 1624 ebenso wie 150 Jahre vorher Julius Caesar Scaliger in seiner Poetik die Römer als Muster dachte.[1]) Wie die Kunst, so konnte auch die Kunst-Theorie, geschweige die Kunst-Philosophie erst zur Reife kommen, als man die griechische Kunst wieder und neu zu verstehen vermochte. Den Vortheil eines Uebergangs kann man jedoch auch bei diesem lateinischen Zopf-Geschmack bemerken.

Huet hat, wie Justi anführt, den damaligen Geschmack nicht nur als „Pedanterie der Mode", sondern auch als „Pedanterie der Schule" bezeichnet. Die letztere aber war von guter und vielleicht nothwendiger Wirkung. Durch die Pedanterie der Schule wurde der Gedanke vermittelt: dass das Schöne Regeln und Gesetzen unterworfen sei, und dass man diesen Gesetzen nachforschen müsse. Auch hier geht dem deutschen Idealismus der französisch-englische Sensualismus voran. Derselbe arbeitete hier von zwei Gesichtspunkten aus; von dem subjectiven: dem Verhalten des Bewusstseins zu den Künsten, und von dem objectiven: den Momenten des Kunst-Werks. Der zweite führte zur archäologischen Analyse und bereitete somit die Construction der Kunst-Geschichte vor. Der erste Gesichtspunkt aber war unmittelbar auf die Theorie des Geschmacks gerichtet.

[1]) Vgl. über Julius Scaliger: Jacob Bernays, Joseph Justus Scaliger. S. 113.

Es darf nun vielleicht als auffällig bezeichnet werden, dass die Engländer, während sie sonst für Wissenschaft und Moral *no innate principles* den Franzosen entgegenhalten, für das Schöne, sowol das der Kunst wie das der Natur, eine Art von selbstständigem Verhalten des Bewusstseins, welches von willkürlichen Associationen unabhängig sei, annehmen und befürworten; wenngleich sie dasselbe, höchstens mit Hülfe von „Nebenideen", durchaus auf sinnlicher Grundlage denken. So tritt zu Gunsten seiner Erklärung des Erhabenen Burke gegen Locke für den unmittelbaren, nicht durch Gespenster-Mährchen genährten Eindruck ein, den die Dunkelheit ausübe.[1]) Und ähnlich behauptet er gegen Du Bos, dass die Poesie, trotz der Dunkelheit ihrer Ideen, ergreifender auf das Gemüth wirke als die Malerei.[2]) Nach Du Bos nämlich wirke die Malerei durch die Deutlichkeit ihrer Ideen.

Du Bos wird von Sulzer als derjenige bezeichnet, welcher „zuerst" versucht habe, „die Kunst auf einen allgemeinen Grundsatz zu bauen, und aus demselben die Richtigkeit der Regeln zu zeigen".[3]) Aber dieser Grundsatz ist ein schlechterdings naturalistischer. Indem er in seinen *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) von der Frage ausgeht, worin das Vergnügen an der Kunst bestehe, leitet ihn das Paradoxon, dass die Symptome dieses Vergnügens bisweilen dieselben seien, wie die des grössten Schmerzes, und so findet er den Ursprung des Vergnügens in dem Gedanken: die Seele habe ihre Bedürfnisse, wie der Körper. Die Gemüthsbewegungen, welche die Kunst gewähre, seien zwar nur „oberflächlich" gegen die natürlichen, wie die des Theaters gegen die Hinrichtungen und Gladiatorenspiele. Aber die Seele braucht die *émotions: pour fuir l'ennui.* Dieser Naturalismus ist roh; aber er scheint guten Einfluss geübt zu haben; denn neben und über den zu suchenden Regeln wies er auf die Natur hin und auf das Gefühl; auf die Einbildungskraft und auf das Genie. Und so wurde diese Theorie, welche

[1]) Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen. IV, 14. S. 273.

[2]) ib. II, 5. S. 90 ff.

[3]) Danzel, Gottsched und sein Zeitalter. S. 212.

psychologischen Naturalismus mit Kunst-Regeln verband, von Bedeutung für die Schweizer, welche die französisch-englischen Anregungen nach Deutschland vermitteln.

Indem wir für unsere Orientirung die Verdienste, welche die Schweizer um Erweckung der ästhetischen Grundkräfte, des Gefühls und der Einbildungskraft haben, anerkennen, ist zu bedenken, dass sie, wie sie der deutschen Aesthetik vorarbeiten, so nicht minder bereits unter dem Einfluss der deutschen Philosophie stehen. Unter dem Einfluss ihrer Systeme standen auch die Franzosen und die Engländer, als Schönheits-Kritiker wie als Dichter und Künstler, unter dem Einfluss Descartes'[1]), Gassendi's und Locke's. Die Schweizer lassen solchen Einfluss der Systeme deutlicher erkennen, weil sie nicht bei Einem stehen bleiben, sondern von Descartes durch Wolf zu Leibniz übergehen. Danzel hat gezeigt[2]), wie die Schweizer nicht darin Gottsched bekämpfen, dass sie Regeln überhaupt leugneten, sondern nur neben und über den Regeln das „Wunderbare" des Genies geltend machten. Dieses Wunderbare liegt schöpferisch in der Einbildungskraft, und receptiv in Empfindung und Gefühl.

Diese sinnlichen Mächte des ästhetischen Bewusstseins sind von Du Bos bereits erkannt, wie sie ja auch Descartes in seiner *Imagination* mit zweideutigem Werthe für seine Erkenntnisskritik ins Feld geführt hatte. Und auf Du Bos beziehen sich, ohne ihn zu nennen, die „Diskurse der Maler".[3]) Auch die Verbindung der Poesie und Malerei ist von Du Bos übernommen, aber sie wird bei Bodmer, der in Italien gewesen war, auch für die Theorie fruchtbarer. Denn obschon es sehr wichtig ist, dass Du Bos die Ansicht ausgesprochen, die Natur gehe der Kunst voran, so kam dieselbe doch erst durch Bodmers Ausführungen zur Klärung und Epoche machenden Wirkung. Diese Epoche leitet Descartes' Anregung ein; aber erst durch Leib-

[1]) Vgl. Emile Krantz, *Essai de l'Esthétique de Descartes*, insbes. S. 55, 73, 123.

[2]) Gottsched und seine Zeit. S. 184—249.

[3]) Vgl. ib. S. 209, 211.

nizens Bestimmungen der Erkenntnissmittel wurde sie herbeigeführt.

Es handelt sich bei dieser Frage nach den Grundverhältnissen des Schönen um nichts Geringeres, als um die philosophische Grundfrage nach dem Verhältniss von Sinnlichkeit und Denken. Für die Schweizer musste nun zunächst als Hauptsache die Anerkennung der Sinnlichkeit gelten. „Ein Object, das auf diese Weise mit der Feder und den Worten in der Imagination ist dargestellt worden, heisst man Idee, deutsch ein Bildniss, ein Gemälde.“ So lässt Bodmer in den Discursen den Maler Rubens sagen. Denn nur so könne es auf das Gemüth wirken. Und nur deshalb will Breitinger sagen: „Ich nenne die Poesie eine poetische Mahlart, weil dieses lebhafte „herzbewegende Schildern das eigenthümliche Wesen der Dichtkunst ist“. Diese Belebung der Sinnlichkeit zu Gunsten plastischer Poesie verdanken sie dem „cartesianischen Stile“, in welchem sie in den Diskursen (1721) räsonniren, welcher indessen richtig als der Stil Locke's erkannt worden ist.[1]) Schon 1727 aber widmen sie ihre Schrift „von dem Einfluss und Gebrauch der Einbildungskraft zur Ausbesserung des Geschmacks“ an Wolf, aus dessen Philosophie sie ihre Grundsätze abgeleitet haben wollen. Mit dem „Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmacks“ 1736 machen sie endlich den systematischen, der Tendenz und Consequenz bewussten Uebergang von Descartes zu Leibniz. „Allein der grosse Philosophus von Deutschland, Herr Leibnitz, hat dadurch, dass er sein *Systema harmoniae praestabilitae* erfunden, der Empfindung einen tödtlichen Streich angebracht, er hat sie ihres so lange Zeit wider Recht gebrauchten Richter-Amtes entsetzt, und allein zu einer *causa ministrante* oder *occasionali* des Urtheils der Seele gemachet.“[2]) Der Zusammenhang ergiebt, dass dadurch „das mechanische Systema der Cartesianischen Philosophie“ widerlegt sein solle: nicht Empfindung, die mechanische Wirkung auf das Seelenorgan, bringe das Schönheits-Gefühl hervor, sondern das Urtheil der Seele. Wie das

[1]) Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie u. Kritik. I. (1888). S. 37.

[2]) Danzel a. a. O. S. 225.

Urtheil, setzen sie auch die „Betrachtung“ der Empfindung entgegen. So erkennen sie das Geistige in der Kunst an, ohne dasselbe an die Technik der Regeln auszuliefern. Diese psychologische Einsicht über das Zusammenwirken der Bewusstseins-Kräfte führt sie endlich zu einer Bestimmung des Verhältnisses von Natur und Kunst, welche Danzel „bewunderungswürdig erschöpfend“ nennt. Dieselbe findet sich in Bodmers Vorrede zu Breitinger's „Critischer Dichtkunst“ (1740) und bekundet in der That nicht nur ein ausgereiftes Verständniss der Leibnizischen Principien, sondern zugleich ein Selbstbewusstsein von der Deutschheit dieser Gedanken. „Es ist zwar gewiss, dass die Natur vor der Kunst gewesen ist, . . ich gestehe auch zu, dass Homers, Sophokles und Demosthenes Schriften ohne die Hülfe der Kunstbücher geschrieben worden, . . alleine dieses will nicht sagen, dass besagte Schriften darum ohne Regeln verfasset worden; sonst müsste keine Kunst und folglich keine Natur darinnen vorhanden sein, weil die Règeln nichts anders sind als Auszüge und Anmerkungen der Kunst und der Natur. . . Diese trefflichen Poeten und Redner sind vielmehr die ersten gewesen, welche die Kunst in der Natur gefunden, weil sie von ihnen in selbige hineingebracht worden. . . Weil denn Kunst und Regeln in ihren Schriften vorhanden sind, so lasset uns doch noch näher untersuchen, woher sie dieselben geholet haben. . . Die Erfahrungen ohne die Untersuchung sind nach der Anmerkung eines geschickten Kunstlehrers, auf viele Weisen betrieglich. . . Dahingegen die allgemeine Ursache dessen, was in den Vorstellungen gefällig ist; diejenige, welche von ihrer Uebereinstimmung mit unsrem Gemüthe hergenommen ist, ein so unveränderlicher Grundsatz ist, als die Natur unsres Geistes selber ist.“ Dieser Grundsatz von der „Uebereinstimmung mit unsrem Gemüthe“ ist ein Grundsatz der Philosophie. Und zu allen Zeiten habe die Philosophie echte Kritik gefördert, und mit ihr echte Kunst. „Die Erfahrung zeiget, dass der reine Geschmack allemahl nur bei denen Nationen allgemein geworden, welche durch die Ausübung der Weltweisheit zu critischen Untersuchungen waren vorbereitet worden . . . Der Grundsatz, dass das Urtheil des Geschmacks auf einer Empfindung beruht, ver-

dammt, wie das fanatische Principium von dem innerlichen Lichte, den Weg der Untersuchung, und leitet zu dem blinden Glauben und unüberlegten Gehorsam . . . Auf diesen Grund habe ich der Hoffnung seit einiger Zeit Platz gegeben, dass der gute Geschmack in Deutschland bäldest aufkommen werde, weil ich dieses als eine gewisse Frucht von dem allgemeinen Durchbruche der Leibnizischen Philosophie erwarte, allermassen die Gemüther der Deutschen dadurch zu der Verbesserung desselben trefflich vorbereitet sind." So urtheilt Bodmer über den Zusammenhang der deutschen Philosophie und der deutschen Kunst-Kritik; so urtheilt er über den Zusammenhang aller Kunst-Kritik mit der Philosophie. So urtheilt er endlich über die ästhetische Kraft und Tragweite des Leibnizischen Systema im Unterschiede von derjenigen bei Descartes und in den Lehren eines „vernunftlosen Mechanismus", der in die Empfindung allein das Urtheil über das Schöne legt. Das Verdienst der Schweizer bestimmt sich dadurch genauer und grösser. Sie weisen nicht nur rückwärts auf eine echte Quelle, sondern sie erkennen und zeigen die Macht, aus der in Zukunft Grosses hervorgehen müsse. Mit dem Besten, was England geben konnte, mit Milton und Shakspeare, befreien sie nicht allein von Frankreich: sondern setzen die Hoffnung für eine neue Kunst in die deutsche Philosophie.

Die „Uebereinstimmung mit unsrem Gemüthe" ist die „allgemeine Ursache" des Schönen. Dieser „Grundsatz" sei „so unveränderlich als die Natur unsres Geistes selber". Hier wird der Hauptgedanke des Leibnizischen Rationalismus, der Gedanke des *intellectus ipse*, mit welchem Leibniz der halben Wahrheit des Sensualismus: *nihil est in intellectu, quod non antea fuerit in sensu* schlicht entgegentritt, klar erfasst und schlagend zur Anwendung gebracht. Es ist der Gedanke, in welchem auch die beiden Classiker des Rationalismus, Descartes und Leibniz, sich unterscheiden. Diesen Ausdruck hatte der tiefe Descartes nicht gefunden. Daher hatte seine Psychologie, trotz dem Apriorismus seiner sogenannten, vielmehr Tieferes bedeutenden angebornen Ideen, vorwiegend mechanische, darunter freilich auch gute physiologische Wirkungen angeregt. Leibniz

dagegen, Psychologe von Tendenz in allen seinen Arbeiten, in den mathematischen möchte man sagen, geschweige in den historischen, erweckt daher auch eine rationale Psychologie im besten Sinne des Wortes, im Gegensatz gegen das oberflächlich Mechanische, gegen den Mechanismus der Bildungs-Phrase, nicht gegen die wissenschaftliche Mechanik der Physiologie. Mechanismus kann, wie Descartes' Beispiel zeigt, auch die Ansicht von der Freiheit des Willens werden. Und wie die Corneille'sche Tragödie, so schlägt der Leibnizianer Lessing überhaupt die mechanischen Ansichten in der Kunst-Theorie der französischen Cartesianer.

Wenn wir in kurzem Ueberblick die Verdienste, welche

L e i b n i z

um die Vorbereitung der systematischen Aesthetik hat, zusammenzufassen versuchen, so möchte vielleicht gesagt werden dürfen, dass nicht blos die Vorzüge, sondern auch die Schwächen des leibnizischen Systems für die Aesthetik günstig waren. Indem Leibniz bei dem erstaunlich Vielen, was er that und schuf, erfand und ausführte, dennoch die Entwerfung des Systems als sein Hauptziel verkündete, prägte er der deutschen Nation den eigentlich philosophischen Trieb, Streben nach einem System der Weltanschauung ein. Nur in einem solchen System hat fortan alle einzelne Leistung für den Deutschen Werth. Auch das Schöne kann den selbständigen Werth, den es hat, nur in der Ausgleichung und Versöhnung mit dem Wahren und mit dem Guten behaupten; kraft dieser aber auch erhöhen. Die Kräfte des Bewusstseins, die in den einzelnen Gebieten in Collision gerathen, gelangen im Ganzen der Cultur zu ihrer Harmonie.

So kam in Leibnizens Kritik der Erkenntnisskräfte die Sinnlichkeit zu kurz; aber für die Aesthetik hat diese logische Beeinträchtigung unmittelbar wohlthätig gewirkt. Vergeistigung des Sinnlichen bis zur Intellectuirung der Anschauung war von Platon ab der Hebel des Idealismus, und auch der Schwerpunkt aller Kunst-Begeisterung. Das Sinnliche muss vom Denken abhängig sein, sonst kann die Kunst nicht als etwas Geistiges

gelten, als eine den höchsten Werth des Menschen darstellende Leistung, seine höchsten Triebe erfüllende Bestrebung. Und dennoch musste die Sinnlichkeit als eine niedrigere Stufe in der Rangordnung der Bewusstseinskräfte ausgezeichnet und festgelegt werden: damit die Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit der Kunst, sofern sie aus der Sinnlichkeit herfliesst, erkannt und zum Problem gemacht werden konnte. Die Sinnlichkeit galt nicht, wie bei den Sensualisten, als alleiniger Quell und Grund aller Erkenntniss, sondern sie blieb es nur für eine gewisse Art von Erkenntniss, von Bewusstseins-Bethätigung. So konnte die Ansicht, dass die Sinnlichkeit niedriger zwar sei als die Vernunft, dennoch aber etwas Eigenthümliches vertrete, dem Selbständigwerden einer Aesthetik Vorschub leisten. Der Geist hat nicht mehr nur Eine Quelle, also wol auch nicht mehr nur Ein Gebiet, nur Ein Interesse: das am Schönen tritt dem am Wahren mit eigenen Ansprüchen zur Seite.

Auch die nähere Charakteristik der Sinnlichkeit als einer verworrenen Vorstufe des Denkens beeinträchtigte diese Wirkung nicht; hob sie vielmehr. Denn, wie sehr vor Allem die Selbständigkeit der Kunst behauptet werden muss, so darf doch der Zusammenhang mit der Erkenntniss nicht gänzlich aufgehoben werden. Als eine Art von Erkenntniss muss der Geschmack festgehalten werden, wenn anders eine Erkenntniss seiner Gesetze möglich werden soll. Durch die Bezeichnung der Sinnlichkeit als der verworrenen Erkenntniss blieb die Phantasie immerhin in den Bereich des Erkenntniss - Bewusstseins einbezogen, nur von dem Bewusstsein der Wissenschaft unterschieden.

Auch die Discussion über das Verhältniss der einzelnen Disciplinen der Philosophie zur Wissenschaft förderte dieses ästhetische Interesse. Die Logik wurde als Quelle der Mathematik und der Naturwissenschaft bezeichnet, die Logik als Lehre vom Denken. Die Sinnlichkeit war zwar, logisch betrachtet, im Verhältniss zur Wissenschaft eine verworrene Vorstufe. Aber neben den Wissenschaften waren die Künste zu energischem Leben wieder erwacht. Mithin forderten sie neben den Wissenschaften ihre philosophische Anerkennung. Die schönen Künste bilden das Thema allgemeinster und lebhaftester

Discussionen, sowol psychologischer wie technischer. So musste der Versuch gewagt werden, auch diese, den Wissenschaften analogen Produkte des Geistes nach der Schablone des Systems zu classificiren, unter einem Disciplin-Namen ihre Probleme zusammenzufassen, zum mindesten einer psychologischen Charakteristik zu unterwerfen, wie die Schablone des Systems eine solche gestattete: für Empfindung und Einbildungskraft, die doch als der Betrachtung und dem Urtheil so intim verwandt erschienen, das *analogon rationis* zu finden. Und da die Logik als die Lehre von der Vernunft besetzt und vergeben war, so musste als Lehre von der sinnlichen Erkenntniss, also doch von Erkenntniss, diese neue, der Vernunft analoge Quelle bestimmt werden. So konnte es geschehen, dass in derjenigen Philosophie, welche die Sinnlichkeit herabsetzte, von Seiten der Erkenntniss selber die Anregung zu einer Aesthetik als Wissenschaft ausging.

Aber auch von Seiten der Moral konnte Leibniz zu einer Aesthetik führen. Wie in seiner Metaphysik, seiner Monadenlehre, so ist insbesondere für die Moral der Begriff der Vollkommenheit von ihm zum Grundbegriff gemacht worden. In dem zweideutigen Begriffe der Vollkommenheit als dem Maasse dessen, was unsere „Macht vermehrt", begegnen sich Spinoza und Leibniz. Leibniz eignet sich in einer Niederschrift diese Definition an. Streben nach Vollkommenheit wird zum Moralprincip, also auch für die Durchführung der Erkenntniss. Die Logik ist die Lehre von der Vollkommenheit des Denkens. Wenn es nun eine, wie immer taxirte, sinnliche Erkenntniss geben darf, so ist auch für diese eine entsprechende Vollkommenheit zu fordern. Bülfinger hatte demgemäss auf eine „Logik der Einbildungskraft" hingewiesen. Bei Wolf hiess Vollkommenheit die von den Scholastikern sogenannte *bonitas transscendentalis*. Er definirt die *perfectio* als *consensus in varietate, seu plurium in se invicem differentium in uno. Consensum vero appello tendentiam ad idem aliquod obtinendum.*[1]) Demnach ist Vollkommenheit die Tendenz des Mannichfaltigen zur Einheit. Das ist das ästhetische Schiboleth der Zeit: Einheit im Man-

[1]) Ontologia § 503 bis zum Schluss des I. Theils.

nichfaltigen. Und dieser Gedanke ist doch nur der Grundgedanke der prästabilirten Harmonie: *expressio multorum in uno.*

Solcher Ausdruck des Vielen im Einen ist die Vorstellung überhaupt. Diese Tendenz muss daher insbesondere auch diejenige Vorstellung verfolgen, welche, ohne Wissenschaft besagen zu wollen, dennoch eine Art von Erkenntniss ist, und der Moral so zudringlich das Wort redet, dass sie in deren Auftrage schon Vollkommenheit anzustreben scheinen könnte: wenn sie nicht vielmehr in eigenem Drange und mit eigenen Machtmitteln die Kraft und das Wesen des Menschen erhöhte.

So definirt daher Leibniz in einem deutsch geschriebenen Aufsatze „von der Weisheit" das Wesen des Geschmacks. „Man sagt insgemein: es ist ich weiss nicht was, so mir an der Sache gefället, das nennt man Sympathie, aber die der Dinge Ursache forschen, finden den Grund und begreifen, dass etwas darunter stecke, so uns zwar unvermerkt, doch wahrhaftig zu statten kommt. Die Musik giebt dessen ein schönes Beispiel . . Alle Ordnung kommt dem Gemüthe zu statten . . Vollkommenheit nenne ich alle Erhöhung des Wesens . . Also erzeiget sich die Vollkommenheit in der Kraft zu wirken . . Ferner bei aller Kraft, je grösser sie ist, je mehr zeiget sich dabei Viel aus Einem und in Einem, indem Eines Viele ausser sich regieret und in sich vorbildet. Nun die Einheit in der Vielheit ist nichts Anderes als die Uebereinstimmung, und weil eines zu diesem näher stimmt als zu jenem, so fliesset daraus die Ordnung, von welcher alle Schönheit herkommt, und die Schönheit erwecket Liebe. Wenn nun die Seele an ihr selbst eine grosse Zusammenstimmung, Ordnung, Freiheit, Kraft oder Vollkommenheit fühlet, so verursachet solches eine Freude. Wenn aber die Lust und Freude so berauscht, dass sie zwar die Sinnen, doch aber nicht den Verstand vergnüget, so kann sie doch ebensoleicht zur Unglückseligkeit . . helfen. Und muss also die Wollust der Sinnen nach den Regeln der Vernunft . . gebraucht werden." Wenn diese gründlichen Bestimmungen zunächst auch nur im theoretischen und moralischen Enthusiasmus und als Paränese für die Fürsten und „hohen Personen" erfolgen, so bricht das ästhetische Gefühl doch rückhaltlos hervor. „Die

Schönheit der Natur ist so gross und deren Beobachtung hat eine solche Süssigkeit, . . dass, wer sie gekostet, alle anderen Ergötzlichkeiten gering dagegen achtet."[1]) So wird das objective Merkmal der Schönheit durchaus subjectiv gedacht als diejenige Vollkommenheit, welche die Seele „an ihr selbst" fühlt.

Diese Sprache bekundet die höchste Entwicklung Leibnizens; sie scheint nach Guhrauer „deshalb in das letzte Decennium des 17. Jahrhunderts gesetzt werden zu müssen." Indessen ist auch die Bemerkung über Shaftesbury, auf welchen die Schweizer sich berufen, werthvoll und in der That fruchtbar: „Le Goût distingué de l'Entendement consiste dans les perceptions confuses, dont on ne saurait assez rendre raison. C'est quelque chose d'approchant de l'instinct: et pour l'avoir bon, il faut s'exercer à gouter les bonnes choses que la raison et l'expérience ont déjà autorisées.[2]) Auch hier ist der Geschmack getrennt vom Verstande, in den verworrenen Vorstellungen beruhend, den Gründen entzogen, die dort denen, „die der Dinge Ursache forschen", zugänglich werden. Auch ist der Instinct ein Erkenntniss und Moral verbindendes Seelenvermögen. Und diesem nähere sich der Geschmack.

Indessen sind diese keineswegs erschöpfenden Hinweisungen durch noch Eine Anführung zu erweitern, welche genau den Uebergang zur eigentlichen Begründung der Aesthetik vermittelt. In dem Ersten Entwurf zu einer Akademie-Gründung heisst es: „Alle Schönheit besteht in der Harmonie oder Proportion, und zwar ist die Schönheit der Gemüther oder Verstand habender Dinge in der Proportion zwischen Verstand und Macht."[3]) Macht ist, wie es oben hiess, die „Kraft zu wirken", „in welcher sich die Vollkommenheit zeiget", mithin ein rein psychologischer Faktor. Der Gedanke der Proportion zwar war vom Alterthum überkommen, die Künstler der Renaissance hatten ihn von Neuem bethätigt; Baco wagt Dürer's Messungen anzuzweifeln. Das Epochemachende bei Leibniz aber liegt darin: dass er die Proportion nicht lediglich in den mathemati-

[1]) Deutsche Schr. herausgeg. v. Guhr. Bd. I. S. 420 ff.

[2]) Recueil de diverses pièces. p. 285. vgl. Danzel a. a. O. S. 226.

[3]) Pfleiderer, Leibniz als Patriot. S. 586.

schen Formen und Verhältnissen anerkennt, sondern in den „Gemüth oder Verstand habenden Dingen“ sucht, also subjectiv macht, und zwar als eine Proportion unter Kräften des Bewusstseins, „zwischen Verstand und Macht“ denkt.

Bei so grossen und bestimmten Anregungen und Anweisungen, welche Leibniz zu einer Aesthetik gegeben hat, ist es von geringerem Belang, dass er selbst für Reize der Kunst, wenn vielleicht auch vorwiegend nur der Poesie, empfänglich war, welcher letzteren er sogar eigene Versuche gewidmet hat. „Die Teutsche Poesie gehöret hauptsächlich zum Glanz der Sprache.“ So heisst es gegen den Schluss der „Unvorgreiflichen Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der teutschen Sprache.“ So lobt er den „lieben Lutherus“ und das geistliche Lied. Auch hat er über die sittliche Macht der Musik und der bildenden Künste eine wichtige Notiz geschrieben.[1])

Vorzugsweise indessen war das ästhetische Problem an der Poesie lebendig geworden, mit welcher allenfalls die Malerei verglichen und somit mitberücksichtigt wurde. Die Musik wird zwar genannt, aber nicht nach ihrer theoretischen Bedeutung für ästhetische Gesetze gewürdigt, obschon gerade sie die solideste Theorie hatte; ebensowenig die Architektur, mit deren theoretischer Regeneration in Leon Battista Alberti sogar Platonismus sich verbindet.[2]) Nicht einmal die Plastik trat in den Vordergrund. So erklärt es sich, dass der Begriff der Kunst seinem Umfange nach nicht aufgefasst, seinem Inhalte nach nicht definirt werden konnte.

Bedenkt man zudem, dass auch der Begriff der Wissenschaft nicht genau begrenzt war, weder nach seinem Umfange, noch was seinen Inhalt betrifft, nach seinem Verhältniss zum Begriffe der Philosophie, so lässt es sich begreifen, dass das Verhältniss zwischen Wissenschaft und Kunst gänzlich schwankend und ungenau gedacht werden musste. Wenn eine Aesthetik gegenüber von Kunst und Wissenschaft erfunden wurde, so

[1]) Dutens VI, 306, f.

[2]) Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, 2. Aufl. insbes. S. 41, 90, 114.

sollte man meinen, dass sie nur als Wissenschaft der Kunst hätte bezeichnet werden können. Aber so allgemein wurde nicht einmal die Kunst gedacht. Und da die die Kunst betreffende Wissenschaft nur auf die Sinnlichkeit bezogen wurde, so war auch diese Wissenschaft des Sinnlichen nicht eigentlich und voll als Wissenschaft zu verstehen. So konnte es geschehen, dass die Wissenschaft des Sinnlichen selbst — als Kunst gedacht wurde.

An dieser Zweideutigkeit, halb Wissenschaft, halb Kunst zu sein, leidet die Erste unter diesem Namen verfasste Aesthetik, welche dem Professor zu Halle, später zu Frankfurt,

Baumgarten

verdankt wird.

Diese Zweideutigkeit wurzelt in den Grundbestimmungen des Systems. In seiner Metaphysica[1]) heisst es: Anima mea quaedam cognoscit obscure, quaedam confuse cognoscit . . Ergo anima habet facultatem cognoscitivam inferiorem. Also ist diese Fähigkeit, verworren vorzustellen, eine niedere Erkenntniss-Fähigkeit. In den Meditationes philosophicae de nonnullis ad poëma pertinentibus[2]): Philosophia poëtica scientia ad perfectionem dirigens orationem sensitivam. Die philosophia poëtica supponire daher in dem Dichter eine facultatem sensitivam inferiorem. Auf die Bezeichnung und Betonung dieser Fähigkeit als einer niedern scheint nicht so grosses Gewicht gelegt werden zu brauchen; denn dabei mag immerhin Bescheidenheits-Ironie wegen der Einführung einer neuen Disciplin mitspielen. Er fährt fort: es müsste dies ja eigentlich dirigirt werden per Logicen sensu generaliore. Sed qui nostram scit logicam, quam incultus hic ager sit, non nesciet. Deshalb möge die Logik reservirt bleiben für die höhere Erkenntniss der Wahrheit, und den Philosophen wäre eine Gelegenheit gegeben, die artificia zu untersuchen, durch welche die niederen Erkenntnisse verfeinert werden können. Darin also liegt der Mangel nicht, dass er die Aesthetik gegen die Logik niedriger stellt, obschon dies

[1]) p. 519. Vgl. Metaphysik, Neue Aufl. (1783) § 383.
[2]) 1735 § 115.

die Unklarheit bloslegt und den Widerspruch herausfordert. So schreibt ein Prediger A. G. Rosenberg (1749), nachdem Meier nach Collegheften Baumgartens, der seit 1742 über Aesthetik las, 1748 „Anfangsgründe der schönen Wissenschaften“ herausgegeben hatte: „Was soll ich mir denn von der neuen Wissenschaft des Herrn Pr. Meier voraus vorstellen, die er Aesthetik nennt? . . Undeutliche Erkenntniss und Wissenschaft ist mir ein wenig widersinnisch. Seine Schönheit wird nicht mehr Schönheit bleiben, weil er sie in eine Wissenschaft bringen wird. Oder seine Wissenschaft wird diesen Namen verlieren, weil er, um die Schönheit zu bewahren, blos bei undeutlicher Erkenntniss bleiben müssen wird. Dies macht mich begierig, diese neue Erfindung einer Aesthetik bald näher zu sehen.“[1]) Der Irrthum ist so einfach: die Wissenschaft, welche den Inhalt eines undeutlichen Bewusstseins erklären will, muss nicht selbst undeutlich sein. Der Irrthum steckt aber auf beiden Seiten in der unklaren Bedeutung, welche als Wissenschaft die geplante Wissenschaft vom Schönen hat. Nicht, dass sie Baumgarten als eine niedrigere Wissenschaft denkt, macht den Fehler aus, sondern dass er sie überhaupt nicht streng und principiell als Wissenschaft denkt, sondern vielmehr eigentlich als Kunst, wie er denn auch persönlich als Dichter aus Liebhaberei zu diesem Problem geführt worden ist.

Der erste Theil seiner *Aesthetica* erschien 1750, der zweite 1758. Die ersten Paragraphen des neuen Buches bereits lassen diese Unklarheit erkennen, diesen, wenn auch nicht unbefangenen, so doch naiven Doppelgebrauch von Theorie und Kunst. § 1 lautet: Aesthetia (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae. Unter den objectiones, deren er selbst zehn erhebt und beantwortet, fragt die achte: Aesthetica ars est, non scientia? und die Antworten lauten: a) hi non sunt oppositi habitus. Quot olim artes tantum, jam sunt simul scientiae. b) nostram artem demonstrari posse, probabit experientia. Die Psychologie gebe ihr certa principia, und so verdiene sie, ut

[1]) Danzel, Gottsched und seine Zeit, S. 220.

elevetur in scientiam. Also nur ein Rangunterschied besteht für ihn zwischen Wissenschaft und Kunst, nicht ein Unterschied in dem Inhalte des Bewusstseins und der Erzeugungsart desselben.

Dieselbe Zweideutigkeit haftet an den einzelnen Bestimmungen. Pars I Sectio I: Pulcritudo cognitionis. Warum nicht umgekehrt? § 14: Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae qua talis. Haec autem est pulcritudo. Also Vollkommenheit der Erkenntniss, wenngleich der sinnlichen, als Schönheit, ist Zweck der Aesthetik; nicht Vollkommenheit der Erkenntniss vom Schönen, sondern Vollkommenheit der Erkenntniss als Schönheit. Daher bestreitet er vollständig, dass ein ingenium für die scientiae solidiores geboren sein könne, omni venustati cognitionis, uti nascitur, inhabile[1]). Zum Beweise führt er an: Orpheus et philosophiae poëticae statores, Socrates, εἴρων dictus, Plato, Aristoteles, Grotius, Cartesius, Leibnitius: Der felix aestheticus sei der Künstler selbst.[2]) Da er den Unterschied von Wissenschaft und Kunst nicht erfasst hat, so konnte er sich allenfalls als poetischer Liebhaber, nicht als Philosoph dieses ästhetischen Glückes schmeicheln.

Wenn man bedenkt, wieviel für die Definition eines Problems gewonnen ist, wenn unter einem Namen die einschlägigen Fragen von einem innerlich für dieselben interessirten Kopfe zusammengefasst werden, so wird man das Verdienst Baumgartens nicht gering anschlagen. Hat er doch als ein Problem der Speculation diese Fragen der Kunst formulirt, und das Erbtheil des deutschen, des leibnizischen Idealismus darin bewährt: dass er das Schöne, als Wissenschaft oder Kunst, der sinnlichen Erkenntniss ‚*qua talis*' zuweist, mithin als Provinz des Geistes, als Erzeugniss des Bewusstseins anerkennt. Obwol daher die *utopia*, der *mundus fabulosus*, die *nugae* der griechischen und römischen Mythologie von ihm verworfen und verboten werden,[3]) so erkennt er dennoch in den Ausführungen über die veritas

[1]) § 42; er beruft sich dabei auf Metaphys. § 649, 247.
[2]) Vgl. §§ 75—77.
[3]) § 514 f.

aesthetica auch eine veritas heterocosmica an,[1]) in welcher demnach die „sinnliche Erkenntniss“ aus eigener Machtvollkommenheit schaltet.

So sehr nun dieser tiefste deutsche Charakterzug in Baumgartens Neuerung dankbar zu erkennen ist, so darf doch sein Versuch nicht als der einer Begründung der Aesthetik bezeichnet werden. Denn diese setzt voraus, dass die Kunst als eine von der Wissenschaft unterschiedene Richtung des Bewusstseins erkannt sei. Nur wenn der methodische Unterschied von Kunst und Wissenschaft eingesehen ist, kann die Aesthetik als die Wissenschaft der Kunst begründet, das will sagen, als philosophische Wissenschaft der Kunst errichtet werden.

Baumgarten hebt die Aesthetik nicht als philosophische Wissenschaft über die Collisionen mit den Kunst-Theorien hinweg. Als Technik der Kunst aber erschien diese neue Wissenschaft nicht vielseitig genug, nicht den Umfang der Kunst umfassend, und als philosophische Theorie zu unbedeutend, als dass Winckelmann auch nur sein philosophisches Bedürfniss daraus hätte befriedigen können. Aber auch Lessing berücksichtigt Baumgarten äusserst wenig, spielt sogar gelegentlich auf ihn geringschätzig an. Auch Mendelssohn citirt ihn wenig. Durchaus gerecht und treffend urtheilt Herder über ihn: die Poesie habe durch Baumgarten in der Seele „ein Gebiet des Eigenthums“ empfangen. Dieser Eigenthums-Titel wurde die Vorbedingung für die Begründung der Aesthetik in dem Gedanken: dass das Schöne ein Gebiet der Seele, ein Erzeugniss des Bewusstseins, aber nicht Erkenntniss, nicht Wissenschaft sei.

Welche That bezeichnet nun den nächsten Schritt, den Uebertritt zur Aesthetik? Das Heterokosmische der dichterischen Phantasie erwies sich als nicht genügend, um das Verhältniss zwischen Kunst und Wissenschaft ins Klare zu bringen. War etwa eine universale Auffassung der Schönheit erforderlich, die Zusammenfassung etwa aller Künste? Der geschichtliche Verlauf giebt andern Bericht und andere Belehrung.

[1]) § 441. Vrgl. Lotze, Gesch. d. deutsch. Aesth. S. 15.

Das Interesse am Schönen, an der lebendigen Natur des Schönen ist wieder erweckt worden durch diejenige unter den Künsten, welche am unmittelbarsten zum Gemüthe spricht, weil in ihr das Gemüth seinen genauesten zugleich und allgemeinsten, den Naturlaut, seine Sprache redet: durch die Poesie, und unter deren Arten durch die Lyrik, durch die lyrischen Töne in Miltons religiösem Naturgedicht, sowie durch die nebelgraue Ferne der altgermanischen Epen. Diese Dichtungen haben das Kunst-Gefühl der Schweizer belebt und auf gesunde Fragen gerichtet. In diesem lyrischen Charakter der von ihnen erkannten Epen fanden sie ein Verhältniss von Poesie und Malerei, indem die Natur selbst das Bindeglied unter diesen Künsten bildet. Aber diese Verbindung von Poesie und Malerei ergiebt noch nicht das Verhältniss von Natur und bildender Kunst. Und nur durch dessen Bestimmung kann das Verhältniss von Natur und Kunst erkannt werden. Diese führende, Weg weisende Bedeutung hat die Plastik.

Erst aus der Plastik lernt man die schöpferische Kraft aller Kunst, auch der Poesie verstehen. Auch die Menschen der Dichtkunst erscheinen als Nachbildungen, nicht als „leibhaftige Kinder Gottes“, so lange für die Naturgewalt der Bildwerke Empfänglichkeit und Verständniss nicht erwacht sind. Die Plastik ist darin der Lyrik ähnlich, dass sie den unmittelbarsten Gegenstand alles Kunst-Interesses, den Menschen, darstellt, und zwar in seiner naturwahren Erscheinung, in seiner Gestalt. Es wird als ihr Zweck bezeichnet: *ut hominem ponat.*[1]) In dieser Darstellung übertrifft sie die Malerei, und in diesem Stoffe vielleicht sogar deren höchsten Naturvorwurf, die Landschaft. Zum Verständniss der Plastik aber scheint als Vorbereitung nothwendig gewesen zu sein die geschichtliche Kenntniss von der Entwickelung derselben, womit als weitere Bedingung zusammenhängt die Vertrautheit mit dem classischen Alterthum, die Begeisterung für dasselbe, für seine Geschichtsschreibung, seine Dichtung und Philosophie, seine Religion und Sinnesart, für das *φιλοκαλοῦμεν καὶ φιλοσοφοῦμεν* nach der Pe-

[1]) Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien. S. 246.

rikleischen Abbreviatur des attischen Geistes. Nur durch eine genaue und breite Kenntniss ferner des Schatzes der antiken Bildwerke, den das philologische Studium der Archäologie zu erschliessen hatte, konnte das Interesse an der Plastik bestimmend werden. Meier leitet Aesthetik noch von „αἴσθω, ich schmecke“ ab. Baumgarten hatte hauptsächlich lateinische Dichterstellen citirt, Gessner's Thesaurus entnommen.

Unter Baumgartens Zuhörern aber sass ein Mann des Fatums, Winckelmann.

Dieser habe „keinen hallischen Professor fleissiger gehört, als Baumgarten.“ [1]) Aber das Urtheil des Zuhörers widerspricht der Analyse nicht, die wir von der Grundlage Baumgartens versucht haben: „die grossen allgemeinen Wahrheiten, . . da dieselben nicht auf das einzelne Schöne angewendet und gedeutet wurden, haben sich in leere Betrachtungen verloren.“ Wären es freilich „grosse allgemeine Wahrheiten“ gewesen, so hätten sie sich in „leere Betrachtungen“ nicht verlieren können. Aber man sieht, Winckelmann ist mit dem Zugeständniss der „grossen allgemeinen Wahrheiten“ freigebig, weil er den Mangel des „einzelnen Schönen“ rügt, und vorzüglich für dieses interessirt ist.

Diese Vorliebe für das einzelne Schöne ist buchstäblicher zu verstehen, nicht nach der Schablone des Gegensatzes zwischen dem inductiven empiristischen Kopfe und der deductiven Demonstrationsart. Winckelmann ist auch der Kunst gegenüber Specialist. „Man darf getrost behaupten, dass er für die Schönheiten der Baukunst und der Malerei wenig Sinn hatte.“ [2]) Und von seinem Verhältniss zur Poesie urtheilt Goethe: „So sehr Winckelmann bei Lesung der alten Schriftsteller auch auf die Dichter Rücksicht genommen, so finden wir doch bei genauer Betrachtung seiner Studien und seines Lebensganges keine eigentliche Neigung zur Poesie, ja man könnte eher sagen, dass hier und da eine Abneigung hervorblicke.“ [3]) Mithin hat, so scheint es, Winckelmann das „einzelne Schöne“ der Plastik

[1]) K. Justi, Winckelmann, I. S. 75.
[2]) Justi, I. S. 412.
[3]) Goethe's Werke, Ausg. Hempel, Bd. 28, S. 220.

allein „gedeutet“, weil genossen, und dennoch hat er unter allen Vorläufern am positivsten die Begründung der Aesthetik ermöglicht. In der That hat die Plastik und ihre Deutung durch Winckelmann dieses Verdienst um die Aesthetik.

Es ist interessant, bei den Künstlern der Renaissance bis zu deren Ausläufern die Erörterung der Frage zu verfolgen, welche durch ihre Briefe sich hindurchzieht: ob der Plastik oder der Malerei der Vorzug gebühre. Bisweilen reden sie, wie ihnen nicht zu verargen ist, aus dem technischen Gesichtspunkte, aus welchem die Malerei höher gestellt wird. Wo sie jedoch den Kernpunkt der Frage treffen, da zweifelt keiner von den Grossen, dass die Plastik die führende unter den bildenden Künsten sei. Sie enthält die Methode, welche allen bildenden Künsten als solchen gemeinsam ist.

Bevor wir fragen, worin diese Methode bestehe, betrachten wir die günstige Lage der Plastik nach Vorwurf und Mittel, jene Methode zu fördern und zu bethätigen. Da ist nun vorab die Beschränkung, welche die Plastik sich auferlegen kann, ohne in ihrer Tendenz zu sinken, eine günstige Instanz. Eine einzige Figur genügt ihr als Schauplatz ihrer höchsten Entfaltung. Somit ist sie nach der Art ihres Vorwurfs zur Einfalt gewiesen. Und durch die Einfalt, die durch Massen-Gruppen wie durch Reize und Beiwerk zu wirken oder die Wirkung zu verstärken verschmäht, wird sie der Zerstreuung enthoben, der die Porträttendenz der Malerei verfallen kann. Während die Malerei, sofern sie nicht durch die Plastik geleitet wird, das Individuelle zu erfassen und als solches darzustellen strebt, sucht die Plastik das Allgemeine, auch am Individuum das Allgemeine, welches vorzugsweise die Gestalt zur Erscheinung bringt. Das Allgemeine der Gestalt ist das Bleibende, während die Malerei das Transitorische selbst zu fesseln versuchen mag, den vergänglichen Ausdruck, den Moment im Spiele der Mienen. Das Vorübergehende ist ein Zeichen des Einzelnen, des im einzelnen Moment auch Berechtigten, somit des Gefälligen, des Angenehmen, des Vergnüglichen. Das Bleibende bezeichnet das Allgemeine, die Gattung, das Gesetzliche, und somit wol auch das Schöne. Gegenüber der Unruhe des malerisch

Individuellen hat die Plastik den Charakter der Ruhe. Diese Ruhe ist das Symptom des Typus.

Schon diese bekannten, seit Winckelmann bekannten Merkmale der Plastik lassen Vorzüge derselben erkennen, die man nicht für blos technische halten wird. Aber es fehlt noch diejenige Verbindung von Merkmalen, in welcher der methodische Vorzug der Plastik sich ausdrückt. Wenn die Plastik lediglich den Gattungstypus darzustellen hätte, so betriebe sie nicht sowol eine künstlerische, als vielmehr eine den Natur beschreibenden Disciplinen vergleichbare wissenschaftliche Thätigkeit. Aber auch die wissenschaftliche Induction wird mangelhaft und eng beleuchtet, wenn man sie als ein Verfahren kennzeichnet, die Merkmale des zu erforschenden Typus an den einzelnen Erscheinungen desselben zu beobachten und zu sammeln. Schon dass man unter diesen Merkmalen wesentliche von unwesentlichen unterscheidet, zeigt, dass es mit dem Beobachten und Sammeln nicht abgethan sein könne. Die Logik der Induction muss wol oder übel einen Obersatz, einen Leitgedanken der verdächtigen Deduction entlehnen. So würde auch das inductive Sammeln einzelner schönen Merkmale nimmermehr die Vereinigung derselben in Ein Object als ein schönes ergeben. Die Merkmale schon, durch deren Sammlung das Product entstehen soll, setzen nicht minder als das Product selbst das Schöne voraus, anstatt dass sie es hervorbringen sollten. Der Gattungsausdruck, den die Plastik darstellt, ist daher nicht eine Idee, wie die Sensualisten dieselben beschreiben als Kopie von Eindrücken, als Verbindung von Empfindungen. Winckelmann gebraucht für denselben einen Terminus, der zwar auf die Ursprünge aller Speculation zurückgeht, den jedoch, wie wir bei Lessing sehen werden, ein italienischer Jesuit 1687 eingeführt hat: den des Ideals.

Dieser Ausdruck hat zu vielfachen Irrungen in der Kunst und Misshelligkeiten in den Räsonnements Anlass gegeben. Aber jene schwächlichen Fassungen eines grundlegenden Gedankens dürfen für unsere principielle Betrachtung keinen Anstoss bilden. In dem Gedanken des Ideals, im Unterschiede von der blossen Idee, vollzieht sich die genaue Bestimmung des

Verhältnisses zwischen Natur und Kunst; und damit bahnt sich die wirkliche Begründung der Aesthetik an. Im Begriffe des Ideals ist die methodische Bedeutung der Kunst enthalten. Im Begriffe des Ideals lässt sich daher der methodische Vorzug der Plastik, wenn nicht zum klaren, inhaltlich erschöpften Ausdruck, so doch wenigstens zu einer nachdruckschweren, fortgesetztes Nachdenken herausfordernden Betonung bringen. Der Begriff des Ideals ist das *Cogito* der Aesthetik: er bedeutet die Ableitung der Kunst aus dem Bewusstsein.

Kunst und Bewusstsein, das sind bessere Glieder eines zu reconstruirenden, weil durchaus bestehenden Verhältnisses als Kunst und Natur. Denn freilich soll und kann die Kunst keinen anderen Gegenstand haben als — von den sittlichen Vorwürfen abgesehen, die in gewisser Weise doch auch zur Natur gehören mögen, — denjenigen, welchen die Natur enthält. So also darf es nicht gemeint sein, dass der Gegenstand der Kunst, als Ideal gedacht, ausserhalb und jenseit der Natur zu liegen käme. Auch das scheint daher ein müssiger Streit über nicht genau orientirte Richtungen zu sein: ob die Gebilde der Kunst schöner sein müssen oder können als die der Natur. Denn in allen diesen Fragen ist die *petitio principii* unverkennbar. Das Princip liegt im Bewusstsein. Welchen Antheil das Bewusstsein als Quell und Rechtsgrund des Schönen für die Kunst wie für die Natur bedeute, das ist die Frage. Und es hat gute Gründe, die wir später kennen lernen werden, dass mit dem Verhältniss des Bewusstseins zur Kunst begonnen werden muss.

Sobald aber das Bewusstsein als Glied des zu suchenden Verhältnisses gedacht wird, erweist es sich als Quell und Mittelpunkt desselben. Wenn das Gebild der Kunst ein Gebild des Bewusstseins ist, so kann es nicht ohne Rest in Natur aufgehen; denn auch die Natur wird erst dadurch zum Gegenstand, dass sie ein Inhalt des Bewusstseins ist. Diese Wurzel des Bewusstseins kommt im Begriffe des Ideals zur Entdeckung. Denn das Ideal bezeichnet, im Unterschiede von der modernen französisch-englischen Bedeutung der Idee, die Idee im classischen, im Platonischen Sinne. Die Idee der Modernen ist die platte Vorstellung, die den „Eindruck“ vertritt. Die classische

Idee bezeichnet das Hervorbringen, das „reine“ Schauen, nicht das Wahrnehmen schlechthin; daher die Vermählung der höheren Potenzen des Bewusstseins mit den sinnlichen, auf dass in dieser Verbindung und kraft derselben ein neuer Inhalt des Bewusstseins erzeugt werde, — den man aus der sogenannten Natur nicht ablesen könne.

Dieses Erschaffen, das mit dem echten Schauen verbunden ist, das Erzeugen, welches selbst bei der Nachbildung wirksam werden muss, das Freimachen von dem Gegebenen, wodurch die Kunst erst zu ihrer Blüthe gelangt, wodurch sie auch für die Beobachtung der Natur und deren Nachbildung erst geschärft wird; dieses schöpferische Moment hat Winckelmann in dem Begriffe des Ideals erfasst, und für die Deutung der Plastik, sowie nach dem umfassenden Begriffe, welchen er von der Geschichte zu haben und zu verfolgen erklärt, für die Geschichte der Kunst fruchtbar gemacht. Indessen beruft er sich für diesen Begriff des Ideals in seiner ersten Schrift nicht auf Platon selbst, sondern auf das, was „ein alter Ausleger des Plato lehret“, nämlich „Proclus in Timaeum Platonis“.[1]) Wir dürfen daher wol auch von den in Rom erneuerten Plato-Studien einen solchen rein philosophischen Umschwung nicht erwarten, dass der Grundgedanke des Ideals, welchen Winckelmann für die Vorgeschichte der Aesthetik lebendig macht, aus methodischem Verständniss der Platonischen Idee heraus zu voller Klarheit bei ihm gediehen sei. Das geschichtliche Verdienst liegt in dem Hervorheben, Beschreiben und Beleuchten eines Begriffes, welcher Epoche machend wirken musste, weil er der methodische Grundbegriff aller Kunst ist.

Winckelmann beginnt seine schriftstellerische Wirksamkeit mit den „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ (1756), welche er in einem „Sendschreiben“ selbst angreift und in einer „Erläuterung“ vertheidigt. Diese Schriften sind kurz vor seiner Uebersiedelung nach Rom verfasst und, als er schon in Rom war, erschienen. Die „Abhandlung von der Fähigkeit der Empfin-

[1]) Werke, Ausg. v. Fernow, Meyer und Schulze 1808, Bd. I. S. 8, 215.

dung des Schönen und der Kunst, und dem Unterricht in derselben" ist aus dem Jahre 1763. Die Vorrede zur „Geschichte der Kunst des Alterthums" ist 1766 datirt. In demselben Jahre erschien auch der Trattato preliminare als Vorrede zu seinen Monumenti inediti. In einem Zeitraume von zehn Jahren spielt sich die Thätigkeit Winckelmann's als Autor, die er mit vierzig Jahren erst begonnen hat, zugleich mit seinem Leben ab. Aus diesen kurzen, durch einheitliches Studium und erneute Bearbeitungen noch inniger zusammengefassten Zeitraume erklärt sich die Einheitlichkeit von Winckelmanns Ansichten, welche durch die Wiederholungen in den kurz auf einander folgenden, auf denselben Zweck gerichteten Darstellungen, sowie nicht minder durch die kleinen Abweichungen in den einzelnen Wendungen desselben Hauptgedankens und desselben Beispiels, nur noch eindringlicher und innerlicher hervortritt.

Es ist vor Allem dies charakteristisch, dass Winckelmann nicht über die Nachahmung der Natur, sondern über die der Kunst-Werke, und zwar der griechischen, seine Einführungs-Schrift schreibt. In solcher Nachahmung haben sich Michel Angelo und Raphael gebildet. „Die Kenner und Nachahmer der griechischen Werke finden in ihren Meisterstücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur, das ist, gewisse idealische Schönheiten derselben, die, wie uns ein alter Ausleger des Plato lehret, von Bildern, blos im Verstande entworfen, gemacht sind." [1]) Hier sind also die idealischen Schönheiten nicht nur über die Natur erhoben, sondern auch, was keineswegs dasselbe ist, „im Verstande entworfen". Diese Wendung wird zwar alsbald im Sinne späterer Ausführungen durch Hinweis auf die Empfindung corrigirt: „die innere Empfindung bildet den Charakter der Wahrheit; und der Zeichner, welcher seinen Academien denselben geben will, wird nicht einen Schatten des wahren erhalten, ohne eigene Ersetzung desjenigen, was eine ungerührte und gleichgültige Seele des Modells nicht empfindet." [2]) Indessen der Verstand wird doch als eigentlicher Quell jener Schönheiten festgehalten. Indem er zeigt,

[1]) Werke, Bd. I. S. 8.

[2]) ib. S. 14. „Empfindung oder Leidenschaft".

wie die Griechen die Beobachtung des Schönen in den menschlichen Körpern pflegten und begünstigten, leitet er von dieser Naturbetrachtung die Schöpfung der Ideale ab: „Diese häufigen Gelegenheiten zur Betrachtung der Natur veranlasseten die Künstler noch weiter zu gehen: sie fingen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten, sowohl einzelner Theile als ganzer Verhältnisse der Körper, zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild war eine blos im Verstande entworfene geistige Natur. So bildete Raphael seine Galathea. Man sehe seinen Brief an den Grafen Balthasar Castiglione: „Da die Schönheiten, schreibt er, unter dem Frauenzimmer so selten sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee in meiner Einbildung." Nach solchen über die gewöhnliche Form der Materie erhabenen Begriffen bildeten die Griechen Götter und Menschen . . . Die römischen Kaiserinnen wurden von den Griechen auf ihren Münzen nach eben diesen Ideen gebildet... Das Gesetz aber, „die Personen ähnlich und zu gleicher Zeit schöner zu machen," war allezeit das höchste Gesetz, welches die griechischen Künstler über sich erkannten, und setzet nothwendig eine Absicht des Meisters auf eine schönere und vollkommnere Natur voraus . . . Wenn also von einigen Künstlern berichtet wird, dass sie wie Praxiteles verfahren, . . so glaube ich, sei es geschehen ohne Abweichung von gemeldeten allgemeinen grossen Gesetzen der Kunst. Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur; die idealische Schönheit die erhabenen Züge: von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche."[1]) Das Idealische bedeutet sonach hier uneingeschmälert das Erdachte und vermöge des Erdenkens über die Natur Erhabene. Und er beruft sich hier, ebenso wie oben auf Raphael, so auf den jetzt noch sogenannten „grossen Bernini", der zwar „den Griechen den Vorzug einer theils schöneren Natur, theils idealischen Schönheit ihrer Figuren hat streitig machen wollen. Er war ausserdem der Meinung, dass die Natur allen ihren Theilen das erforderliche Schöne zu geben wisse: die Kunst bestehe darin, es zu finden." Dennoch habe

[1]) ib. S. 16—18. Raphael citirt er nach Bellori, Descriz.

gerade Bernini anerkannt, dass die Mediceische Venus ihn erst „Schönheiten in der Natur entdecken gelehret“ habe: „Folget nicht daraus, dass die Schönheit der griechischen Statuen eher zu entdecken ist, als die Schönheit in der Natur?“ Etwas Anderes als diesen Schluss will Winckelmann hier dem principiell entgegengesetzten Verhalten Bernini's gegenüber nicht ziehen.

Indessen treibt der Gegensatz tiefer. Der Gedanke, „dass die Natur allen ihren Theilen das erforderliche Schöne zu geben wisse“, hebt die Möglichkeit des Ideals auf; daher entwickelt Winckelmann diesem Gedanken gegenüber, ohne denselben hier ausdrücklich zu bestreiten, seine eigene Ansicht von der Entstehung der Ideale. „Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie sammlet die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen und bringet sie in eins. Jenes heisst eine ähnliche Copie, ein Porträt machen; es ist der Weg zu holländischen Formen und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu idealischen Bildern desselben; und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben.“[1]) Entgegen der Copie wird hier der Weg zum „allgemeinen Schönen“ und zu den „idealischen Bildern“ desselben darin angezeigt: dass „Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen Vorwürfen gesammlet“ und „in eins“ gebracht werden. Deswegen seien die alten Kunstwerke der Natur vorzuziehen: „Ich glaube, ihre Nachahmung könne lehren, geschwinder klug zu werden, weil sie hier in dem einen (dem Antinous) den Inbegriff desjenigen findet, was in der ganzen Natur ausgetheilt ist, und in dem andern (dem Vatikanischen Apollo), wie weit die schönste Natur sich über sich selbst, kühn aber weislich, erheben kann.“ Während also in der Natur die Schönheiten vertheilt sind, sind sie im Kunstwerk gesammelt und vereinigt. So kann der Künstler, wenn er der „griechischen Regel“ folgt, zur Natur gelangen und allmählich „sich selbst eine Regel werden.“ Mithin vollendet Winckelmann den Begriff des Ideals in dem Begriffe des Genies. Da das Ideal das in der Natur Zerstreute kraft eigenen Denkens oder innerer

[1]) ib. S. 21. „Natur, Geist und Kunst“ im Vatikan. Apollo.

Empfindung vereinigt, „in eins“ bringt, so löst es die scheinbar äussere Regel, welche das alte Kunstwerk darstellt, in die eigene Natur auf.

Aber es bleibt doch die Frage: durch welche künstlerische Methode vermochten die Griechen, wie sehr immerhin ihre Sitten die Beobachtung des Schönen nahe legen mochten, da es doch in der Natur schlechthin nicht gegeben war, jenes Schöne, jene idealische Schönheit zu erzeugen? Das „Sammeln“ und „in eins bringen“ bedarf genauerer Charakteristik, und durch dieselbe kann erst der Begriff des Ideals nach seiner methodischen Bedeutung klar werden.

Der methodische Werth des Ideals liegt im Begriffe der Zeichnung; der Linie, welchen Winckelmann daher als den die idealische Schönheit erzeugenden Begriff darstellt; als solchen kenntlich, wenngleich nicht überall als solchen geltend macht, noch weniger mit lehrhafter Einsicht als den methodischen Grundbegriff beleuchtet und bestimmt.

Schon im Beginne der Abhandlung weist er auf den Bericht des Aristoteles hin, dass die Griechen aus ästhetischer Rücksicht die Kinder im Zeichnen unterrichten liessen, und in der „Erläuterung“ stellt er den Einfluss der Erziehung höher als den des Himmels.[1]) „Könnte auch die Nachahmung der Natur dem Künstler alles geben, so würde gewiss die Richtigkeit im Contour durch sie nicht zu erhalten sein; diese muss von den Griechen allein erlernet werden. Der edelste Contour vereiniget oder umschreibet alle Theile der schönsten Natur und der idealischen Schönheiten in den Figuren der Griechen; oder er ist vielmehr der höchste Begriff in beiden.“[2]) Hier ist der genaue Ausdruck gefunden: der Begriff der Contour ist der „höchste Begriff“ für die Schönheiten der Natur sowie für die idealischen. Warum ist der Begriff der Contour der „höchste“ Begriff? In welcher Werthbeziehung liegt diese Schätzung? Man sollte meinen, eine solche Werthbeziehung sei in der Tendenz der Abhandlung dargethan: die Alten sind die Muster, weil sie

[1]) ib. S. 133. [2]) ib. S. 24. „Michel Angelo allein ist vielleicht der einzige, von dem man sagen könnte, dass er das Alterthum erreicht; aber nur in starken musculösen Figuren.“

das Ideal erfunden haben. Wenn nun der Contour der höchste Begriff ist, so muss er ja wol deshalb es sein, weil er das Ideal hervorbringt?

Diese Frage wird indessen nicht gestellt, und deshalb kommt der methodische Werth der Zeichnung und in dieser der des Ideals noch nicht zu klarer Bestimmung. So lässt es sich verstehen, dass neben den Contour, obwol derselbe als der „höchste Begriff" bezeichnet war, die Drapperie gestellt und nach ihrem Vorzug bei den Griechen beschrieben wird. Neben der Drapperie wird sodann als ein fernerer Vorzug der griechischen Werke „eine edle Einfalt und eine stille Grösse, sowohl in der Stellung als im Ausdruck" bezeichnet. In der folgenreichen Beschreibuug des Laokoon heisst es: „Der Ausdruck einer so grossen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur."[1]) Auch hier scheint zunächst nur eine von der Wirkung auf den Zuschauer abstrahirte Eigenschaft hervorgehoben zu sein, indem „die edle Einfalt und stille Grösse" mehr moralische, die ästhetische Einwirkung darthuende Symptome sind; nicht aber methodische, die Erzeugung des Kunstwerks beleuchtende. Indessen findet sich doch auch hier schon in Verbindung mit der „Stille" und der „Ruhe" ein Begriff genannt, dem eine methodische Kraft beiwohnt: der Begriff der „Einheit".[2]) Diese methodische Kraft des Begriffs der Einheit wird hier jedoch noch nicht entwickelt.

Nach dreijährigem Aufenthalte in Rom schreibt Winckelmann einige Aufsätze für Christ. Weisse's Bibliothek der schönen Wissenschaften, unter denen besonders die „Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst" von Belang ist, weil hier in Bezug auf das Princip der Zeichnung eine nähere Bestimmung versucht wird. „Der höchste Vorwurf der Kunst für denkende Menschen ist der Mensch, oder nur dessen äussere Fläche, und diese ist für den Künstler so schwer auszuforschen, wie für den Weisen das Innere desselben, und das Schwerste ist, was es nicht scheinet, die Schönheit, weil sie, eigentlich zu

[1]) ib. S. 32. „Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person.

[2]) ib. S. 33. „in dem Stande der Einheit."

reden, nicht unter Zahl und Maass fällt."[1]) Hier ist somit die „äussere Fläche" des Menschen als der höchste Vorwurf der Kunst bezeichnet, zugleich aber von den mathematischen Bestimmungen der Schönheits-Linie und den Proportionen unterschieden: „und wenn auch das Schöne durch einen allgemeinen Begriff könnte bestimmet werden, welches man wünschet und suchet; so würde sie dem, welchem der Himmel das Gefühl versaget hat, nicht helfen. Das Schöne bestehet in der Mannichfaltigkeit im Einfachen; dieses ist der Stein der Weisen, den die Künstler zu suchen haben, und welchen wenige finden." Diese Bestimmung ist jedoch sehr allgemein. Man sieht, dass die Reminiscenz aus der leibnizischen Schule ihm fester anhängt, als er selbst sich bewusst ist.

In der That bleibt er nicht dabei stehen. Er fährt charakteristischer Weise so fort, als ob er von der gewöhnlichen Auffassung dieser Formel sich lossagen wollte: „nur der verstehet die wenigen Worte, der sich diesen Begriff aus sich selbst gemachet hat. Die Linie, die das Schöne beschreibet, ist elliptisch, und in derselben ist das Einfache in einer beständigen Veränderung; denn sie kann mit keinem Zirkel beschrieben werden und verändert in allen Punkten ihre Richtung. Dieses ist leicht gesaget, und schwer zu lernen: welche Linie, mehr oder weniger elliptisch, die verschiedenen Theile zur Schönheit formet, kann die Algebra nicht bestimmen; aber die Alten kenneten sie, und wir finden sie vom Menschen bis auf ihre Gefässe. So wie nichts Zirkelförmiges am Menschen ist, so macht auch kein Profil eines alten Gefässes einen halben Zirkel." So also versteht er die „Mannichfaltigkeit im Einfachen": wie in der Ellipse das Einfache eine „beständige Veränderung" beschreibt. Das könne, meint er, die Algebra nicht bestimmen, obschon er in der Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen, „die ausstudirte Kürze in des Cartesius Geometrie" erwähnt.[2]) Dennoch aber denkt er hier das Princip des Schönen, welches die Alten verwirklichen, nach der Methode der Mathematik, als ein mathematisches Gebild. Das Princip der Zeich-

[1]) S. 246 ff. „die Wissenschaft von Gebeinen und Muskeln nicht so schwer."
[2]) Bd. II. S. 424.

nung, der Contour, mit welchem er begonnen hatte, ist somit, wenigstens der Tendenz nach, zu methodischer Bestimmtheit weitergebildet. Dass die Ellipse gerade diesen Contour bilde, wird nicht bewiesen. Nur der Gedanke wird noch zum Ausdruck gebracht: „die Form der wahren Schönheit hat nicht unterbrochene Theile." Mithin soll das Discrete abgelehnt, in dem Continuirlichen das Princip gesucht werden. Aber es wird nicht genauer bestimmt, warum die Gerade, warum die Kreislinie zu verwerfen und nur die Ellipse zu wählen sei, die Alten, deren Werke über den allgemeinen Begriffen die concreten Muster bleiben, sie gewählt haben. Während Raphael's Schönheiten „unter dem Schönsten in der Natur" bleiben, zeigen „fast alle Münzen" der Griechen „Köpfe, die vollkommner sind von Form, als alles, was wir in der Natur kennen, und diese Schönheit bestehet in der Linie, die das Profil bildet . . . Weiter als diese Münzen kann der menschliche Begriff nicht gehen, und ich hier auch nicht." Mithin wird der Begriff der Schönheit nur auf die Ellipse bezogen, nicht in ihr begründet.

In systematischer Weise, wie er selbst es bezeichnet, behandelt Winckelmann das Problem erst in seiner „Geschichte der Kunst des Alterthums". Diese Entwicklung wurde durch die des Trattato ergänzt. Neben derselben aber schrieb er noch eine andere Abhandlung, welche nicht zur Veröffentlichung gelangt ist.

So bewegt war die Arbeit, die er neben dem beschreibenden Gedankenausdruck dem begründenden Probleme widmet. In den §§ 5, 6 wird zuerst gegen die „metaphysischen Spitzfindigkeiten" und die „grossen allgemeinen Wahrheiten" Protest erhoben, sodann berichtet und zwar dithyrambisch, wie er selbst zu dem Begriffe des Schönen vorgedrungen zu sein geglaubt habe, während doch dieser Begriff nicht „geometrisch deutlich" sei, so dass es einen „Canon des Schönen" nicht gebe.[1]) Wir können daher „hier, wie in den mehresten philosophischen Betrachtungen, nicht nach Art der Geometrie verfahren".[2]) Endlich beginnt er mit dem Begriffe der Vollkommenheit, den „die

[1]) Werke Bd. IV. S. 38.

[2]) ib. S. 50 f. Daher nur „wahrscheinliche Schlüsse".

Weisen, welche den Ursachen des allgemeinen Schönen nachgedacht haben", aufgestellt. Dadurch aber bleibe der Begriff unbestimmt, da für die Vollkommenheit „die Menschheit kein fähiges Gefäss sein kann." Wir bleiben daher auf „einzelne Kenntnisse" angewiesen, die, „gesammlet und verbunden", uns die höchste Idee menschlicher Schönheit geben, welche wir erhöhen, je mehr wir uns über die Materie erheben können." Dieser Neuplatonische Zug, dem er hier folgt, führt ihn zu dem Neuplatonischen Princip: „die höchste Schönheit ist in Gott." Nach dem Grade der Uebereinstimmung mit demselben werde auch der Begriff der menschlichen Schönheit vollkommen. Was unterscheidet aber von der an sich unvollkommenen Schönheit das höchste Wesen? „welches uns der Begriff der Einheit und der Untheilbarkeit von der Materie unterscheidet." Das ist nun zwar gut leibnizisch gedacht. Dass es aber für die Charakteristik der Gottesidee nicht ausreichend sei, haben die Stürme der folgenden Zeit dargethan. Wie indessen der Werth der Neuplatonischen Speculation überhaupt nicht in dem Inhalt der Gedanken, der unselbständig und abgeschwächt ist, sondern in der Tendenz ihres idealistischen Spiritualismus besteht, so ist auch hier auf den theologischen Ausdruck kein Gewicht zu legen. Schon Goethe hat diesen Mangel in Winckelmann's Gotte erkannt und in Zusammenhang mit seinem Mangel an sittlichen, ja selbst ästhetischen Grundsätzen gebracht. „Auch finden wir bei ihm keine ausgesprochenen Grundsätze; sein richtiges Gefühl, sein gebildeter Geist dienen ihm im Sittlichen wie im Aesthetischen zum Leitfaden. Ihm schwebt eine Art natürlicher Religion vor, wobei jedoch Gott als Urquell des Schönen und kaum als ein auf den Menschen sonst bezügliches Wesen erscheint."[1]) Der aber ist kein Gott, der auf den Menschen sonst keinen Bezug hat. Und so bleibt er auch beim Schönen ein „Quell", nicht in dem Sinne eines Princips, welches Ableitungen ermöglicht, sondern in dem eines unerschöpflichen Beziehungspunktes oder, buchstäblicher neuplatonisch gedacht, als schaffender urbildlicher Logos. Nach

[1]) Werke, ed. Hempel, Bd. 28, S. 223.

dem angezogenen Satze heisst es unmittelbar weiter: „Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich suchet ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Creatur. Die Formen eines solchen Bildes sind einfach und ununterbrochen, und in dieser Einheit mannichfaltig, eben dadurch aber sind sie harmonisch.“ Er kommt mithin auf die Begriffe der Einheit als ununterbrochener Einfachheit zurück, die wir als die wirksamen Grundbegriffe aus seiner frühesten Schrift kennen.

Indessen wird die Wirksamkeit dieser Grundbegriffe der Einheit und Einfachheit hier weiter entwickelt und diese werden dadurch zu methodischen Grundbegriffen vertieft. Zunächst wird die Einheit und Einfalt so erklärt, dass dadurch „alle Schönheit erhaben“ wird. Der Einheit zufolge könne nämlich der Geist das Schöne „nie mit einem Blicke übersehen und messen und in einem einzigen Begriffe einschliessen und fassen . . und unser Geist wird durch die Fassung desselben erweitert und zugleich mit erhaben.“ Diese wichtige Bestimmung, so überaus folgenreich sie geworden ist, wird dennoch hier nicht weiter ausgeführt. Daher ist sie mehr als ein psychologisches Aperçu zu betrachten, welches seinem Begriffe von der hohen Schönheit gemäss ist.

Aber gerade die psychologische Kenntniss des Schönen könne, sagt er, zur Idee des Schönen nicht unmittelbar führen. Es sei zu der höchsten Idee der höchsten Schönheit „keine philosophische Kenntniss des Menschen, keine Untersuchung der Leidenschaften der Seele und deren Ausdruck nöthig.“ Es ist ein anderer, wichtigerer, schwieriger daher zu bestimmender Begriff, den er aus der Einheit ableitet: „Aus der Einheit folget eine andere Eigenschaft der hohen Schönheit, die Unbezeichnung derselben, das ist, deren Formen weder durch Punkte, noch durch Linien, beschrieben werden, als die allein die Schönheit bilden; folglich eine Gestalt, die weder dieser oder jener bestimmten Person eigen sei, noch irgend einen Zustand des Gemüths oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke, als welche fremde Züge in die Schönheit mischen, und die Ein-

heit unterbrechen. Nach diesem Begriffe soll die Schönheit sein, wie das vollkommenste Wasser aus dem Schoosse der Quelle geschöpfet." Diese „Unbezeichnung" scheint dem Begriffe des Plastischen zu widersprechen: jedoch ist sie es, welche den Begriff des Ideals zu methodischer Bestimmtheit gebracht hat, sodass nunmehr das Idealische dem Schönen untergeordnet werden kann. „Die Gestalt der ägyptischen Figuren, in welchen weder Muskeln, noch Nerven und Adern angedeutet sind, ist idealisch", ohne schön zu sein. Die „Unbezeichnung" unterscheidet das Idealische vom Individuellen. „Die Bildung der Schönheit ist entweder individuell, das ist auf das einzelne gerichtet, oder sie ist eine Wahl schöner Theile aus vielen einzelnen und Verbindung in eins, welche wir idealisch nennen, jedoch mit der Erinnerung, dass etwas idealisch heissen kann, ohne schön zu sein." Mithin ist die Unbezeichnung vielmehr eine Bezeichnung höherer, genauerer Art, eine methodische Bezeichnung, welche nur den zufälligen, gegebenen, empirischen Bestimmtheiten des Individuellen als des Einzelnen gegenüber, also in polemischer Ironie Unbezeichnung genannt wird. Sie bezeichnet jedoch nicht nur das Nicht-Einzelne, sondern sie trägt auch den Charakter und die Kraft der Methode zur Bezeichnung in sich.

Diesen Werth der Unbezeichnung, dem zufolge dieselbe das Ideal hervorbringt, lassen die weiteren Ausführungen erkennen, in denen wiederum die Ellipse erscheint. „Die Formen eines schönen Körpers sind durch Linien bestimmt, welche beständig ihren Mittelpunkt verändern und, fortgeführt, niemals einen Zirkel beschreiben, folglich einfacher, aber auch mannichfaltiger als ein Cirkel, welcher, so gross und klein derselbe immer ist, eben den Mittelpunkt hat und andere in sich schliesset oder eingeschlossen wird. Diese Mannichfaltigkeit wurde von den Griechen in Werken von aller Art gesuchet, und dieses Systema ihrer Einsicht zeiget sich auch in der Form ihrer Gefässe und Vasen, deren svelter und zierlicher Conturn nach eben der Regel, das ist, durch eine Linie gezogen ist, die durch mehr Cirkel muss gefunden werden; denn diese Werke haben alle eine elliptische Figur, und hierin bestehet die Schönheit

derselben. Je mehr Einheit aber in der Verbindung der Formen und in der Ausfliessung einer aus der anderen ist, desto grösser ist das Schöne des Ganzen." Es lässt sich sonach erkennen, dass Winckelmann mit dem Begriffe der Unbezeichnung, den er als Begriff nicht explicirt hat, die Vorstellung verknüpft habe: er solle diejenige Linie bezeichnen, welche, wie die Ellipse, zwar in sich zurücklaufend, dennoch die grösste Mannichfaltigkeit von auseinander hervorgehenden Linien darstellt. Ein solches Hervorgehen, eine solche „Ausfliessung" könnte zwar auch die Gerade darzustellen scheinen; indessen ist sie unendlich. Der Kreis aber, der geschlossen ist, hat seinen Mittelpunkt und kann somit nicht, wie die Ellipse, die Ausstrahlung einer grossen und gesetzmässigen Mannichfaltigkeit von Linien darstellen. So ist die Unbezeichnung geeignet, den methodischen Werth der Ellipse einigermaassen klar zu machen.

Jetzt besteht nicht mehr das Verhältniss der Unterordnung zwischen dem Schönen und dem Ideal; denn nicht nur die ägyptischen Figuren sind idealisch: auch die griechischen, obschon nicht in geraden Linien und Winkeln gezeichnet, sind idealisch. „Wie eine Biene aus vielen Blumen sammlet", oder „wie ein geschickter Gärtner, welcher verschiedene Absenker von edlen Arten auf einen Stamm pfropfet", so suchten die „weisen Künstler" der Griechen das Schöne „aus vielen schönen Körpern zu vereinigen." Hier erscheint Bernini wieder: „Es fällete Bernini ein sehr ungegründetes Urtheil, wenn er die Wahl der schönsten Theile . . für ungereimt und für erdichtet ansah, weil er sich einbildete, ein bestimmter Theil oder Glied reime sich zu keinem anderen Körper, als dem es eigen ist. Andere haben keine als individuelle Schönheiten denken können", und er demonstrirt deren Cirkelschluss: „ihr Lehrsatz ist: die alten Statuen sind schön, weil sie der schönen Natur ähnlich sind, und die Natur wird allezeit schön sein, wenn sie den schönen Statuen ähnlich ist. Der vordere Satz ist wahr, aber nicht einzeln, sondern gesammlet (collective), der zweite Satz hingegen ist falsch: denn es ist schwer, ja fast unmöglich, ein Gewächs zu finden, wie den Vatikanischen Apollo." Jetzt ist, wie wir erkennen, der Gedanke zu rein methodischer Einsicht gelangt:

dass die Kunst die Natur übertreffe, nämlich *„collective“*, im Ganzen, durch die „Wahl der Theile“, mithin durch das Ideal, durch die Unbezeichnung. Zunächst kommt die Wahl zur Geltung. „Diese Wahl der schönsten Theile und deren harmonische Verbindung in einer Figur brachten die idealische Schönheit hervor, welche also kein metaphysischer Begriff ist, sodass das Ideal nicht in allen Theilen besonders stattfindet, sondern nur allein von dem Ganzen der Gestalt kann gesagt werden. Denn stückweis finden sich ebenso hohe Schönheiten in der Natur, als irgend die Kunst mag hervorgebracht haben, aber im Ganzen muss die Natur der Kunst weichen.“ Jetzt ist der Gegensatz zwischen Natur und Kunst wirklich überwunden, ohne dass der Begriff des Ideals Gefahr läuft, in Unklarheit zu versinken, in einen „metaphysischen Begriff“ unterzugehen: im „Ganzen“ steht die Natur der Kunst nach. Das Ganze wird durch die Wahl der Theile erzeugt. Als Ganzes, nicht als Sammlung der in Einem Individuum „besonders“ vorhandenen Theile, wird das Ideal gedacht. Von dieser Höhe der Einsicht gewinnt nun auch der Tadel Raphaels bestimmtere Gestalt. Derselbe hätte seine Galathea nicht nach „einer gewissen Idea, die nur eine Einbildung giebet“, zu bilden brauchen. Er scheue sich nicht zu behaupten, dass ein solches „Urtheil aus Mangel der Aufmerksamkeit auf das, was in der Natur schön ist, herrühre.“ In einzelnen Theilen, z. B. auch im Gesichte, giebt es Schöneres in der Natur, als Raphaels Galathea ist; im Ganzen aber giebt es nichts Schöneres als den Vatikanischen Apollo. Die Widersprüche, die auch Justi in den Aeusserungen Winckelmanns in dieser Beziehung anerkennt, sind sonach für Winckelmann mit Recht nicht vorhanden: nur im Einzelnen ist die Natur schöner als die Kunst, nicht im Ganzen.

Im Einzelnen aber liegt auch gar nicht die Kraft der Kunst; die Schönheit ist nicht ausschliesslich, noch vorzüglich individuell, sondern idealisch. Und das Ideal liegt im Ganzen der Gestalt. Diese Tendenz der Wahl bezeichnet die Unbezeichnung. Und die Kraft dieser Tendenz soll in der Ellipse liegen. Aus der Sprache der methodischen Begriffe in die Geschichte der Plastik übersetzt, lässt die Unbezeichnung des Ideals, die

in der Ellipse sich bethätigt, methodisch sich vollzieht, in den vorzüglichen Darstellungen des Ideals sich erkennen. Es ist vor Allem die jugendliche Gestalt, welche als idealische gekennzeichnet wird. „Da aber in dieser grossen Einheit der jugendlichen Formen die Grenzen derselben unmerklich eine in die andere fliessen, und von vielen der eigentliche Punkt der Höhe, und die Linie, welche dieselbe umschreibet, nicht genau kann bestimmet werden, so ist aus diesem Grunde die Zeichnung eines jugendlichen Körpers, in welchem alles ist und sein, und nicht erscheinet und erscheinen soll, schwerer als einer männlichen oder betagten Figur, weil in jener die Natur die Ausführung ihrer Bildung geendiget, folglich bestimmet hat, in dieser aber anfängt, ihr Gebäude wiederum aufzulösen, und also in beiden die Verbindung der Theile deutlicher vor Augen lieget; in jener hingegen ist die Bildung zwischen dem Wachsthum und der Vollendung gleichsam unbestimmt gelassen." Das Ideal der jugendlichen Gestalt liegt somit in der Unbezeichnung, die sie zur Darstellung bringt, während die ausgebildete Gestalt die „Verbindung der Theile" schon vor Augen legt, also nicht mehr zur idealischen Forderung der Kunst macht. Auch als solche Unbezeichnung stellt die Jugend der Götter, was sie darstellen soll, dar: die Unveränderlichkeit des göttlichen Wesens.[1])

Diese Bildung des Ideals, durch Wahl der Theile das Ganze der Gestalt erst hervorzubringen, illustrirt Winckelmann an denjenigen Gestalten, welche durch Verbindung der Geschlechter, ja selbst durch Verbindung von Mensch und Thier entstehen. Ein Supranaturalismus, der wie bei der Charakteristik der Hermaphroditen Anstoss erregen musste, vielmehr als Infranaturalismus bezeichnet werden müsste, erklärt sich aus dieser Ueberspannung des methodischen Gedankens, kraft dessen er die Idealisirung bestimmt.

Indessen die methodische Kraft dieses Gedankens erstreckt sich weiter und zu grösserer Tiefe: das idealische Ganze wird zur geistigen Natur, nicht in dem dogmatisch oder rhetorisch spiri-

[1]) Vgl. IV. S. 72.

tualistischen, sondern dem echt idealistischen Sinne: die geistige Gestalt, die ätherische Form wird zum methodischen Urbild, zur Vorzeichnung, zum Muster der Hervorbringung und neuen Schöpfung. Diesen Gedanken hat die „Geschichte“ zwar schon ausgesprochen; aber erst der *Trattato preliminare* hat denselben zur bestimmten Durchführung gebracht.

Das fünfte Buch beginnt zur Charakteristik der Bildung jugendlicher Gottheiten mit neuen Ausdrücken für den Gedanken der Wahl, um von denselben aus die Schöpfung, die in der Wahl liegt, hervorzuheben. „Dieser Auszug der schönsten Formen wurde gleichsam zusammengeschmolzen, und aus diesem Inbegriffe erstand wie durch eine neue geistige Zeugung eine edlere Geburt . . Denn der Geist vernünftig denkender Wesen hat eine eingepflanzte Neigung und Begierde, sich über die Materie in die geistige Sphäre der Begriffe zu erheben, und dessen wahre Zufriedenheit ist die Hervorbringung neuer und verfeinerter Ideen. Die grossen Künstler der Griechen, die sich gleichsam als neue Schöpfer anzusehen hatten, ob sie gleich weniger für den Verstand als für die Sinne arbeiteten, suchten den harten Gegenstand der Natur zu überwinden, und, wenn es möglich gewesen wäre, dieselbe zu begeistern.“ So entstanden die „Bilder von höhern Naturen“, so entstand „die geistige Natur“, ein „über die Menschheit erhabenes Gewächs“, wofür er sich auf Platons Sophistes beruft.[1]) Endlich aber erläutert er die „göttliche Genugsamkeit“ durch die Meinung Epikurs, die den Göttern einen Körper, aber gleichsam einen Körper, und Blut, aber gleichsam Blut, giebt, welches Cicero dunkel und unbegreiflich gesagt findet.“ Hier ist sonach der „italienische Idealismus“ bis zur scheinbaren Verleugnung des plastischen Grundgedankens gestiegen: der Körper soll nur „gleichsam Körper“ sein. „Mit solchen Begriffen wurde die Natur vom Sinnlichen zum Unerschaffenen erhoben.“ So entstanden Figuren, „die Hüllen und Einkleidungen blos denkender Geister und himmlische Kräfte zu sein scheinen.“[2]) Und wenn man von den Helden zu den Göttern wieder hinaufsteigen will, „so geschieht dieses

[1]) Bd. IV, S. 71—75. [2]) ib. S. 95, f.

mehr durch Abnehmen, als durch Zusetzen, das ist, durch stufenweise Absonderung desjenigen, was eckigt und von der Natur selbst stark angedeutet worden, bis die Form dergestalt verfeinert wird, dass nur allein der Geist in derselben gewirket zu haben scheinet."[1]) Hier sehen wir die Neuplatonische Idee als geistige Form rückhaltlos anerkannt und aufgenommen. Während nämlich das Ideal von der Ueberwindung des lediglich Individuellen ausgeht, muss es selbst doch wiederum, um Ideal, nicht Idee zu bleiben, in einem Individuum sich realisiren. Diese unvermeidliche Forderung wird hier in der „geistigen Natur", im *„quasi corpus"* anerkannt und zu erfüllen gesucht.

Endlich kommt er in der Charakteristik der Stile auf diese Bezeichnung für die Gestalten der hohen Schönheit zurück. Das Kennzeichen derselben sei bei der Niobe nicht der Schein der Härte, sondern „der gleichsam neu erschaffene Begriff der Schönheit."[2]) „Diese Schönheit ist wie eine nicht durch Hülfe der Sinne empfangene Idea, welche in einem hohen Verstande, und in einer glücklichen Einbildung, wenn sie sich anscheinend nahe bis zur göttlichen Schönheit erheben könnte, erzeuget würde; in einer so grossen Einheit der Form und des Umrisses, dass sie nicht mit Mühe gebildet, sondern wie ein Gedanke erwecket, und mit einem Hauche geblasen zu sein scheinet." Die gewöhnliche Ansicht, mit Hülfe der Sinne und des Verstandes, allenfalls auch der Einbildung eine Idee, eine Gestalt zu erzeugen, thut seinem Verlangen nach einem seiner sachlichen Begeisterung gemässen methodischen Verständniss nicht Genüge: er will „die Einheit der Form und des Umrisses" erklärt wissen. Dieses Verlangen aber bedeutet nichts Geringeres als das centrale Problem der Erkenntniss: das Verhältniss der geometrischen Gebilde zum materiellen Körper.

Diesen schwierigsten, alle Fragen zusammenfassenden Punkt, der alle Erkenntniss, nicht nur die der Schönheit, betrifft, erörtert Winckelmann in dem Trattato. Wie in der „Geschichte" geht er auch hier von der Schönheit in Gott und von den Begriffen der Einheit und Einfachheit aus, nennt die Theile, welche

[1]) ib. S. 110. [2]) Bd. V, S. 239 f.; 247: Der Meister der Niobe „wagete sich in das Reich unkörperlicher Ideen."

entstehen, „Veränderungen der Einheit“, und lässt schon in der Einheit die „Unbezeichnung“ liegen. Das ist, wenn vielleicht nicht in gleicher Weise bündig, im Gedanken doch auch in der „Geschichte“ ausgesprochen. Das Neue aber liegt hier im Folgenden.

Im § 10 wird an der Einheit unterschieden die materielle und die moralische. Die letztere ist die des Ausdrucks und bezieht sich auf die Stellung der Figuren. Die materielle aber bezieht sich auf die Formen und soll auf den Grad ihres Zusammenhangs, ihrer Einheit mit den Formen erwogen werden. „Die materielle Einheit, welche wir auch die linearische nennen können“, beschreibt er hier als diejenige, welche die idealische Schönheit hervorbringt. Sie vermag demgemäss die Jugend darzustellen; „denn hier ist die Einheit um so grösser, je mehr die Linien, welche zur Bildung einer jugendlichen Gestalt erforderlich sind, wiewohl sie sich von der geraden Richtung entfernen und sich zu den Ellipsen hinneigen, nichtsdestoweniger, indem sie durch excentrische Kreis-Bogen gebildet werden, bei dieser Ausfliessung der einen aus der anderen so sanft fortlaufen, dass man sie mit der Fläche eines von den Winden nicht beunruhigten Meeres vergleichen kann, von welchem man, obwohl es in steter Bewegung ist, dennoch sagt, dass es still sei. Diese also von mir bestimmte Einheit der Umrisse ward von den griechischen Künstlern vorzüglich gesucht.“[1]) Diese Einheit der Umrisse bestimmt er nun hier als materielle Einheit, als Einheit des Körpers.

Die Ausdrücke Gestalt und Form gelangen somit zu voller idealistischer Bedeutsamkeit: die geometrische Form, die Ge-

[1]) Bd. VII, S. 77 f. Das Original lautet: poichè quivi l'unita à tanto più è una, quanto che le linee che si richiedono a far la figura d'una persona giovane, sebben si dipartono dalla rettitudine, e si convertono in ellitiche, formate da tante parabole, che tendono a diversi altri centri; nondimeno . . Friedrich Leopold Brunn bezieht in seiner Uebersetzung der monumenti (1791) formate auf linee und übersetzt parabole durch Kegelschnitt. Joh. Schulze erwägt in der Anmerkung No. 118 zu seiner Uebersetzung (S. 264) die mathematischen Schwierigkeiten dieses Ausdrucks und glaubt denselben durch die Conjectur zu begegnen, „dass Winckelmann circoli statt parabole schreiben wollte.“

stalt wird zur Bedingung der materiellen Form, des körperlichen Inhalts. Negativ bringt er diesen Gedanken noch deutlicher zum Ausdruck, indem er auf die grössere Gefahr der Fehler bei der jugendlichen Gestalt hinweist: wo auch „die geringste Abweichung von den Umrissen, . . wo auch der geringste Schatten, wie man zu sagen pflegt, zum Körper wird.“[1]) Wie dieser Schatten-Körper vermieden werden soll, so wird von der richtigen Linie der Körper hervorgebracht.

Dieser Ausdruck der materiellen Einheit, diese zu einem Ausdruck formulirte Einsicht von dem Verhältniss des Umrisses zu der materiellen Form führt ihn sodann zu einer charakteristischen Veränderung des Gleichnisses von den idealischen Figuren: dass sie „wie ein durch das Feuer gezogener ätherischer Geist“ seien, „so dass ihre Aussenseite einem ätherischen auf den äussersten Punkten begrenzten und mit menschlicher Gestalt bekleideten Wesen scheinbar zum Körper diente, ohne aber an der Materie, aus welcher die Menschheit zusammengesetzt ist, noch an der menschlichen Nothdurft theilzunehmen. Ein also geformtes Wesen erläutert des Epikurus Meinung“ vom *quasi corpus*.

Wenn man diesen Satz mit dem Grundgedanken Winckelmanns zusammendenkt, dass die Schönheit Schönheit der Zeichnung sei, so wird, wer mit dem letzten Gedanken der Erkenntnisskritik vertraut ist, nicht verkennen, dass hier mehr zur Klarheit sich hindurchringt, als ein Neuplatonischer Spukgedanke. „Die Aussenseite dient zum Körper“, einem „ätherischem Wesen“ freilich, aber einem solchen, welches „auf den äussersten Punkten begrenzt und mit menschlicher Gestalt bekleidet“, mithin nur durch geometrische Gestalt bestimmt ist, „ohne aber an der Materie theilzunehmen.“ Diese Materie ist sonach in Gestalt aufgehoben, so dass nunmehr die Form wirklich über die Materie im Ideale sich erhoben hat.

So tief dringt der idealistische Trieb in Winckelmanns Forschergeiste. Aber da die philosophische Schule ihm nicht zu klarerer, sichererer Einsicht verhelfen konnte, so begreifen

[1]) ib. S. 80.

wir, dass er nicht einfacher, nicht zwingender, nicht lehrhafter seine Ansicht durchzuführen und darzulegen vermocht hat. Und nunmehr wollen wir in thunlichster Kürze das, was zu tadeln, als Mangel an Klarheit und Bestimmtheit des Gedankens zu bezeichnen ist, nicht unausgesprochen lassen.

Der Mangel in der Klarheit seiner Einsicht zeigt sich, was die materielle Schönheit betrifft, in seiner Charakteristik der Farbe.

Es fehlt nicht an Stellen, in denen die Gestalt sowol auf die Farbe, wie auf die Form bezogen wird.[1]) Ist ja doch die Farbe ein Erscheinungsgebild der Natur, das als solches der Idealisirung fähig sein muss. Raphael ist keineswegs lediglich in der Zeichnung Künstler; Leonardo und Andrea del Sarto, die Winckelmann so sehr zu schätzen weiss, sind nicht minder in der Farbe wie in der Zeichnung Künstler und zwar Idealisten. Auch für den Plastiker ist die weissblaue Farbe des Marmors ein Moment der Schönheit. Und wie es ohne Farbe keine Linien in der Natur giebt, so muss auch die Wahl und die Schöpfung, die Unbezeichnung und der ätherische Geist an der Farbe sich bewähren. Winckelmann hat der zudringlichen Selbständigkeit des Colorit gegenüber den Standpunkt des Methodikers, den Standpunkt der *belleza lineare* vertreten. Dass er jedoch die Farbe nicht zurückgestellt hat, sondern manchmal scheinbar ausgestossen; in dieser Ueberspannung des Princips der Linie zeigt sich der Mangel an Einsicht in Bezug auf den methodischen Werth des Linienprincips: dass es nämlich selbst auf die Farbe erstreckt und beziehbar gemacht werden müsse.

Was uns jedoch näher angehen dürfte, das ist die andere Einseitigkeit, welche die Charakteristik der moralischen Schönheit betrifft, die des Ausdrucks.

Auch hier lässt sich die richtige Tendenz erkennen: wie er für die Zeichnung die Linie zum Behufe der „reinen" Schönheit fordert, so für den Ausdruck in der Bewegung selbst die Ruhe, die Stille, die er als Meeresstille so ergreifend beschreibt.[2]) Die Ruhe sei „im Menschen und bei Thieren der Zustand, wel-

[1]) Vgl. Bd. II, S. 392, Bd. IV, S. 49. [2]) Vgl. VII, S. 94, V, S. 244.

cher uns fähig machet, die wahre Beschaffenheit und Eigenschaften derselben zu untersuchen und zu erkennen, sowie man den Grund der Flüsse und des Meeres nur entdecket, wenn das Wasser still und unbewegt ist, und folglich kann auch die Kunst nur in der Stille das eigentliche Wesen derselben ausdrücken."[1]) Sie ist somit, ähnlich wie die Linie, als Fundament und als Instrument zur Erzeugung der Schönheit des Ausdrucks gedacht. Und das ist und bleibt richtig.

Freilich aber giebt es neben der Idylle die Tragödie, und über der Gewalt des Aeschylus hat Winckelmann doch vielleicht dessen Schönheit, dessen schlichte Anmuth in der Grösse nicht genugsam gewürdigt, wie er denn auch Michel Angelo weniger gerecht wird als Raphael. Das Recht des Ausdrucks, ohne Rücksicht, zunächt wenigstens auf Schönheit der Gestalt, das Recht des Gewaltigen, Erschütternden, der moralischen Bewegung liegt in dem Problem des Moralischen selbst. Freilich ist es anzuerkennen, wie der griechische Künstler im Laokoon, wie selbst Aeschylus in der Niobe den Ausdruck „so zugewogen, dass die Schönheit das Uebergewicht hat,"[2]) so dass sie „die Zunge an der Waage des Ausdrucks"[3]) ist. Aber es ist doch nicht genug, wenn er sagt: „die Schönheit würde ohne Ausdruck unbedeutend heissen können, und dieser ohne Schönheit unangenehm, aber durch die Wirkung der einen in den anderen, und durch die Vermählung zwoer widrigen Eigenschaften erwächset das rührende, das beredte, und überzeugende Schöne." Neben dem rührenden Schönen verlangt das erschütternde Schöne ausdrückliche Anerkennung, das überführende gleichsam neben dem überzeugenden, das mahnende neben dem beredten. Die Welt des Kampfes und der Leidenschaften verlangt selbständigen, anerkennenden, idealischen Ausdruck und ist nicht zufrieden mit der Auflösung in die Seligkeit der Stille, noch mit der Verklärung zu dem Frieden, welchen die Schönheit an und für sich an der Waage der Gerechtigkeit zu schaffen vermag. Sie soll selbst das Verhältniss zu den sittlichen Dingen eingehen, aus welchen heraus die Leidenschaften sich erheben; sie soll

[1]) Bd. IV S. 237 f. [2]) VII S. 93 f. [3]) IV S. 138.

nicht neben der Sittlichkeit als etwas gänzlich Eigenes, Unabhängiges gelten wollen, vielmehr nach ihrer Zugehörigkeit zu dem Gebiet des Sittlichen anerkannt werden. Die Leidenschaften sind nicht die Winde, die von auswärts her das Meer bewegen, sondern die Wellen, in denen Berg und Thal des Charakters sich bewegt. Ebenso wie die Zeichnung soll auch die sittliche Gesetzgebung die Schönheit hervorbringen, die höhere Natur, die geistige Form. Und wie in der Zeichnung nicht die Gerade ausreicht, so kann auch im Gebiet der Sittlichkeit die Stille nicht genügen. Zur Ausmessung des Meeres freilich braucht man Ruhe. Die Leidenschaften aber sind nicht lediglich Natur, sondern moralischen Gebiets. Das Senkblei muss sich in ihren Wellensturm stürzen, wenn sie als Kunst dargestellt werden sollen. Freilich soll die Schönheit herrschend bleiben, aber die erweiterte, die aus dem Reiche des Sittlichen, nicht die blos aus dem Reiche des Natürlichen entwickelte und über das Sinnliche der Natur erhobene Schönheit.

Winckelmann hat dem Schönen gegenüber die Selbständigkeit des Sittlichen verkannt; verkannt, dass das Sittliche ein Element des Schönen ist nicht minder als die Natur, und somit auch ihr Princip, die Zeichnung zum Zwecke des Ideals nicht fortgeführt. Das ist der methodische Mangel in seinem ästhetischen Enthusiasmus, in seiner plastischen Autarkie. Das ist der Grund des tiefen Mangels in seinem Grundsatze von Gott als der Quelle der Schönheit. Die Linien-Schönheit gehört ganz und gar nicht in den Gottesbegriff. Und die moralische Schönheit muss in positiver Anerkennung bestimmt werden, wenn der theosophische Ausdruck ethische Bedeutung und demzufolge ästhetische Begründung enthalten soll. Das ist auch das Gefährliche in dem Satze: „der unumstösslich fest in mir war, dass das Gute und das Schöne nur Eines ist“[1]) Die Bedeutung des Sittlichen als eines selbständigen Elements der Schönheit, als eines Elementes, welches der Schönheit als Voraussetzung gesetzt ist, nicht mit ihr zusammenfällt oder gar von ihr mitgeschaffen wird, als eines der Glieder daher auch, in

[1]) Vorrede zu den Anmerkungen über die Geschichte der Kunst, Bd. III, S. XXI.

deren Verhältniss die Schönheit bestehe und sich vollziehe, diese principielle Bedeutung der Sittlichkeit für die Kunst hat Winckelmann nicht erkannt. Daher hat er die Schönheit des Ausdrucks nur geduldet und in Gott gelegt, vielmehr in die Götter, die in seliger Ruhe der tragischen Leiden und deren Lösung in der Menschenwelt enthoben sind.

Fassen wir zum Schluss die Grundbegriffe schematisch zusammen:

Einheit

Linearische	Materielle
Ellipse	Einfachheit
Unbezeichnung	Jugend
Ideal	*quasi corpus.*

Winckelmanns Verdienst um die Aesthetik besteht vornehmlich in der Charakteristik des Ideals; aber er hat den „innern Sinn“ und die „innere Empfindung“ und „das Gefühl“ so eindringlich, auch so wiederholentlich bezeichnet und geschildert,[1]) dass er auch zu psychologischen Orientirungen auf ästhetischem Gebiete tiefere Anregung geben musste.

„Was die deutsche Philosophie anlangt so hatte zuerst

Mendelssohn

Winckelmann'sche Elemente für seine Theorie benutzt, und die Lehre vom Ideal in seine Aesthetik verwoben.“[2]) Dieser Einfluss wird nicht nur in Bezug auf die psychologische Terminologie bei Mendelssohn kenntlich, sondern in Bezug auf das ganze Verhältniss des philosophischen Interesses zur Kunst. Dieses Interesse aber kann nicht bestimmter und entscheidender klargestellt und geltend gemacht werden, als in der Regelung des Verhältnisses von Natur und Kunst.

Vor Winckelmanns erster Abhandlung waren Mendelssohns „Briefe über die Empfindungen“ (1755 in erster Auflage) erschienen. Im fünften derselben wird aus Maupertuis' Verwechselung der Schönheit mit der Vollkommenheit die Folgerung gezogen, dass „das Vergnügen an der sinnlichen Schönheit,

[1]) Vgl. I, 14; II, 391; IV, 48.

[2]) Justi, Winckelmann, Bd. II b. S. 247.

an der Einheit im Mannichfaltigen, blos unserem Unvermögen zuzuschreiben sei.“ „Wesen, die mit mit schärferen Sinnen begabt sind, müssen in unseren Schönheiten ein ekelhaftes Einerlei finden . . Und so hat der Schöpfer keinen Gefallen an dem Schönen? So zieht er es nicht einmal dem Hässlichen vor? Ich behaupte: nein; und die Natur, das Werk seiner Hände, soll mir Zeugniss geben. Nur die äussere Gestalt der Dinge hat der Schöpfer mit sinnlicher Schönheit bedeckt. Diese sind bestimmt, in die Sinne anderer Geschöpfe reizend zu wirken.“ Sie sind „nur der äusseren Schale eingeprägt.“[1]) Die Schönheit wird demgemäss als „irdische Venus“ der himmlischen, nämlich der „vortrefflichsten Vollkommenheit“ entgegengesetzt. Jene „beruht auf der Einschränkung, auf dem Unvermögen;“ diese „gründet sich auf eine positive Kraft unserer Seele . . und soweit eine positive Kraft über ihre Einschränkung erhaben ist, so weit ist das Vergnügen der verständlichen Vollkommenheit über das Vergnügen der sinnlichen, oder, wie wir Irdischen sie nennen, über das Vergnügen der Schönheit hinweg.“ Diese erbauliche Herabsetzung der Schönheit enthält nichts Auffälliges, sie ist consequent in dem System, welches die verworrene Vorstellung zum Erbtheil alles Schönen macht. Der Urheber des Systems freilich litt an dieser Consequenz nicht; er hatte das Recht der Schönheit an der Natur nicht preisgegeben. Es ist der niedrige Standpunkt der „Briefe über die Empfindungen“, das Verhältniss der Kunst zur Natur, und damit den eigentlichen, selbständigen und positiven Grund des ästhetischen „Vergnügens“ noch nicht gefunden zu haben. In dieser Hauptfrage wird auch durch die „Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen“, die zuerst im zweiten Theile der „Philosophischen Schriften“ 1761 erschienen, nichts geändert.

Ein wirklich ästhetisches Bewusstsein lässt erst die Abhandlung „über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften“ erkennen. „Die Schönheit ist die eigenmächtige Beherrscherin aller unserer Empfindungen, der Grund von allen unseren natürlichen Trieben, und der beseelende Geist, der

[1]) Ges. Schr., Bd. I (1843) S. 123.

die speculative Erkenntniss der Wahrheit in Empfindungen verwandelt und zu thätiger Entschliessung anfeuert. Sie bezaubert uns in der Natur, wo wir sie ursprünglich, aber zerstreut antreffen, und der Geist des Menschen hat sie in Werken der Kunst nachzubilden und zu vervielfältigen gewusst.“ [1]) Das Eine Wort „zerstreut“ verräth den Einfluss Winckelmanns. Und ebenso wie Dieser bereits den Cirkel in dem Worte von der Nachahmung der schönen Natur hervorgehoben hatte, argumentirt Mendelssohn gegen Batteux, der dasselbe, „nachdem es Viele schon vor ihm behauptet haben,“ zum Princip des Schönen macht: „Die Nachahmung der Natur ist das einzige Mittel zu gefallen. Es kann sein! was wird aber hierdurch begreiflicher? Gefällt denn nicht auch die Natur, ohne nachzuahmen? Was für Mittel hat denn der allerhöchste Künstler angewandt, uns in dem Urbild zu gefallen? . . Wir wiederholen also unsere Frage, und zwar etwas allgemeiner: was haben die Schönheiten der Natur und der Kunst gemein, welche Beziehung haben sie auf die menschliche Seele, wodurch sie ihr so wohlgefallen?“ [2]) Hier wird die Schönheit der Natur anerkannt; aber als ursprüngliche Schönheit wird die der Kunst angesehen, als eine Art von Kunst auch die Natur in Bezug auf den Begriff der Schönheit gedacht, und beide werden aus der Seele abgeleitet.

Mendelssohns ästhetische Theorie ist eine Frucht seiner psychologischen, wie auch das ursprüngliche Interesse ein solches bei ihm gewesen sein mag. „Vielleicht leitet uns dasjenige, was von unserer Seele aus der Theorie bekannt ist, näher zu unserem Endzwecke.“ So geht er auf eine Verbindung unter den Seelenkräften aus, insbesondere auch auf den Zusammenhang mit dem „Begehrungsvermögen“. Den leibnizischen Begriff der Vollkommenheit deutet er auf die aus dem Zusammenwirken der Seelenkräfte abzuleitende Vollkommenheit, auf die „Vollkommenheit des Künstlers“.[3]) „Die Werke der Kunst sind sichtbare Abdrücke von der Seele des Künstlers . . Diese Vollkommenheit des Geistes erregt ein ungemein grösseres Vergnügen, als die blosse Aehnlichkeit.“ Zwar wird auch diese

[1]) Bd. I, S. 282. [2]) ibid. S. 283. [3]) ibid. S. 287.

Beziehung der Kunst auf den Künstler zunächst physikotheologisch gewendet, auf die Vollkommenheit des göttlichen Meisters gerichtet; indessen wird doch der Nachdruck auf das Genie gelegt. „Das Genie erfordert eine Vollkommenheit aller Seelenkräfte, und eine Uebereinstimmung derselben zu einem einzigen Endzwecke.“ Aus dieser neuen Bedeutung der Vollkommenheit wird als das „Wesen der schönen Künste“, freilich auch „und Wissenschaften“ bezeichnet: „die durch die Kunst vorgestellte sinnliche Vollkommenheit,“[1]) das ist die des Genies, des Künstlers.

Diese Vollkommenheit des Künstlers bethätigt sich aber in der Schöpfung der idealischen Schönheit durch Erweiterung und Erhöhung der Natur. „Ist es also wohl möglich, dass der eingeschränkte Raum, welchen wir von der Natur betrachten können, dass dieser Raum, insofern er uns in die Sinne fällt, alle Eigenschaften der idealischen Schönheit erschöpfen sollte? . . Was die Natur in verschiedenen Gegenständen zerstreut hat, versammelt er in einem einzigen Gesichtspunkte. Nichts Anderes als dies bedeuten die gewöhnlichen Ausdrücke der Künster: die Natur verschönern, die Natur nachahmen u. s. w. Sie wollen einen gewissen Gegenstand so abbilden, wie ihn Gott geschaffen haben würde, wenn die sinnliche Schönheit sein höchster Endzweck gewesen wäre . . Dieses ist die vollkommenste idealische Schönheit, die in der Natur nirgend anders als im Ganzen anzutreffen . . Der Künstler muss sich also über die gemeine Natur erheben . . Die Figuren der Natur werden von allen Kennern der Bildhauerkunst unter die Antiken gesetzt.“[2]) So deutlich lässt Mendelssohn den Einfluss Winckelmanns auch ausser der Unterscheidung zwischen „zerstreut“ und „im Ganzen“, hervortreten, wie er denn auch Winckelmann ausdrücklich citirt.[3])

Von einer Geringschätzung der Schönheit der Natur war Mendelssohn ausgegangen, nämlich gegenüber der der Vernunft allein zugänglichen Vollkommenheit der Natur. Die Idealisirung aber liess ihn die Schönheit der Kunst als mittelbare

[1]) Zu vgl. S. 285 mit S. 291. [2]) ib. S. 289. [3]) ib. S. 296.

Vollkommenheit erkennen, nämlich vermittelt durch die Kunst des Künstlers. Und von der Idealisirung des Künstlers aus lernte er den Gedanken der Schönheit der Natur begreifen als das, was „der Natur und der Kunst gemein“ ist; lernte erkennen, dass man auch bei der Empfindung der Natur-Schönheit „eine Auswahl treffen“ müsse. Die fundamentale Bedeutung des Ideals als des ästhetischen Grundbegriffs für Natur und Kunst war somit festgestellt. Und diese Feststellung ist von principieller Bedeutung, weil dadurch erst bei allem festzuhaltenden Zusammenhang die ebenso nothwendige Unterscheidung zwischen Aesthetik und Moral ermöglicht wird. So lange man die etwa angenommene Schönheit der Natur selbständig und ursprünglich denkt, denkt man sie nach dem Muster des physikotheologischen Gottesbeweises, wobei das eigentümliche und selbständig Aesthetische verkannt bleibt. Ist dagegen die Idealisirung als die Quelle des Schönen erkannt, so wird der Gedanke des göttlichen Meisters zu einem Gleichniss, während das Genie zum ursprünglichen, die Erzeugung des Schönen erklärenden Begriffe wird. Das Genie aber ist bereits als psychologischer Ausdruck für den, wenn nicht ausschliesslich, so doch vorzugsweise ästhetischen Schöpfer gedacht. Dies bezeichnet schon die Ausdeutung des Begriffs der Vollkommenheit, mit dem die beginnende Aesthetik operirt, zu der „Vollkommenheit aller Seelenkräfte.“ Eine solche Zusammenfassung aller Interessen des Bewusstseins erschien bereits für das ästhetische Schaffen und das ästhetische Gefühl erforderlich.

Und dennoch liegt in dieser geforderten, und nothwendigerweise zu fordernden Uebereinstimmung in der Ausbildung der Gemüthskräfte die Gefahr, dass über der Einheit der letzteren das Eigenthümliche und Schöpferische des ästhetischen Bewusstseins nicht zur ganzen Deutlichkeit gelangen, dass das Genie vielmehr lediglich als Erzeugniss, nicht als Erzeuger eines besonderen Bewusstseins-Inhalts gedacht bleiben könnte. Dieser Gefahr begegnet Mendelssohn durch ein anderes psychologisches Verdienst, welches er um die Begründung der Aesthetik sich erworben hat: er erfindet oder führt das Billigungsvermögen ein, als ein besonderes Seelenvermögen.

In den 1785 erschienenen „Morgenstunden oder Vorlesungen über das Dasein Gottes“ erklärt er in dem Vorbericht, „die Werke Lamberts, Tetens', Platners und selbst des Alles zermalmenden Kants, nur aus unzulänglichen Berichten seiner Freunde, oder aus gelehrten Anzeigen, die selten viel belehrender sind“, zu kennen, weil ihn „eine sogenannte Nervenschwäche“ mehr am Lesen als am Nachdenken hindere. Und gegen den Schluss dieses Buches heisst es: „Man pfleget gemeiniglich das Vermögen der Seele in Erkenntnissvermögen und Begehrungsvermögen einzutheilen, und die Empfindung von Lust und Unlust schon zum Begehrungsvermögen zu rechnen. Allein mich dünket, zwischen dem Erkennen und Begehren liege das Billigen, der Beifall, das Wohlgefallen der Seele, welches noch eigentlich von Begierde weit entfernt ist. Wir betrachten die Schönheit der Natur und der Kunst, ohne die mindeste Regung von Begierde, mit Vergnügen und Wohlgefallen. Es scheinet vielmehr ein besonderes Merkmal der Schönheit zu sein, dass sie mit ruhigem Wohlgefallen betrachtet wird; dass sie gefällt, wenn wir sie auch nicht besitzen, und von dem Verlangen sie zu benutzen, auch noch so weit entfernt sind. . . Wie aber dieser Besitz, sowie die Beziehung auf uns, nicht immer stattfindet, . . so ist auch die Empfindung des Schönen nicht immer mit Begierde verknüpft, und kann also für keine Aeusserung des Begehrungsvermögens gehalten werden. Wollte man allenfalls die Richtung, welche die Aufmerksamkeit auf das Wohlgefallen erhält, denselben Gegenstand ferner zu betrachten, wollte man diese eine Wirkung das Begehrungsvermögen nennen, so hätte ich im Grunde nichts dawider. Indessen scheint es mir schicklicher, dieses Wohlgefallen und Missfallen der Seele, das zwar ein Keim der Begierde, aber noch nicht Begierde selbst ist, mit einem besondern Namen zu benennen und von der Gemüthsunruhe dieses Namens zu unterscheiden. Ich werde es in der Folge Billigungsvermögen nennen, um es dadurch sowol von der Erkenntniss der Wahrheit, als von dem Verlangen nach dem Guten abzusondern. Es ist gleichsam der Uebergang vom Erkennen zum Begehren, und verbindet diese beiden

Vermögen durch die feinste Abstufung, die nur nach einem gewissen Abstande bemerkbar wird."[1])

Hier sind erstlich wichtige Momente für die Charakteristik des Schönen gewonnen, wie das „ruhige Wohlgefallen", der Genuss ohne Besitz, ohne Benutzung und ohne Begierde, es wäre denn die, den Gegenstand länger zu betrachten. Wichtiger aber ist die Absonderung eines eigenen Seelenvermögens für die Empfindung des Schönen, wie Mendelssohn schon früher in dem „Gefühl" ein solches auszuzeichnen pflegte. Jetzt scheint die Selbständigkeit des ästhetischen Bewusstseins durchgeführt und geborgen; denn das Billigungsvermögen soll „sowol von der Erkenntniss der Wahrheit, als von dem Verlangen nach dem Guten" abgesondert werden. Indessen bei genauerem Zusehen ergiebt sich, dass es Mendelssohn nur gelungen ist, von dem Erkenntnissvermögen als dem „Materialen der Erkenntniss" das Billigungsvermögen als das „Formale der Erkenntniss" zu unterscheiden. Auch diese Unterscheidung ist nicht unerheblich in ihren Folgen. „Im Grunde betrachtet führt jede Erkenntniss schon eine Art von Billigung mit sich. Ein jeder Begriff, insoweit er blos denkbar ist, hat Etwas, das der Seele gefällt, das ihre Thätigkeit beschäftiget, und also mit Wohlgefallen und Billigung von ihr erkannt wird . . Wie aber die Seele bei einem Begriffe mehr Wohlgefallen, angenehmere Beschäftigung finden kann, als bei einem anderen, so kann sie jenen lieber haben wollen und diesem vorziehen. In dieser Vergleichung und in diesem Vorzuge, den wir einem Gegenstande geben, bestehet das Wesen des Schönen und Hässlichen, Guten und Bösen, Vollkommenen und Unvollkommenen. Dieses ist die Seite, von welcher das Billigungsvermögen an das Verlangen oder Begehren grenzet." Das ist indessen kein „Angrenzen" mehr, sondern ein Wiederzusammenfallen des nicht scharf und bewusst genug Unterschiedenen. Vom Wahren wird das Schöne unterschieden, aber nicht vom Guten. Auch in der Charakteristik des Schönen dem Wahren gegenüber erweist sich positiv das Gute wirksam, wie denn sogar die Vergleichung den

[1]) Bd. II, S. 295.

Vorzug des Vollkommenen zur Folge hat, somit in die Erkenntniss zurückfällt.

Die Identität mit dem Guten, in welcher er das Schöne zu denken fortfährt, zeigt sich besonders deutlich am Schluss der Betrachtung und des ganzen Buches: „So lange es von uns abhängt, ob etwas wirklich werden soll, so kömmt es auf unsere Billigung, unser Gutfinden an, und wir unterlassen das Böse, insofern es von uns praktisch dafür erkannt wird. Sobald das Uebel geschehen, und nicht mehr abzuändern ist, so hört es auf ein Gegenstand unseres Billigungsvermögens zu werden, und nunmehr reizet es unseren Erkenntnisstrieb . . Solange wir noch handeln können, ist das Gute der Gegenstand unseres Wunsches, und das Beste der Gegenstand unseres praktischen Willens . . Mit Einem Worte: der Mensch forschet nach Wahrheit, billiget das Gute und Schöne, will alles Gute und thut das Beste." So ist das Schöne als Gegenstand des Wunsches allenfalls vom Guten als dem des Willens noch unterschieden gedacht, wird gleich darauf aber als „das Gute und Schöne" der Billigung zugewiesen. Somit hat Mendelssohn nicht vermocht, das Aesthetische als ein eigenthümliches Verhalten des Bewusstseins dem Moralischen gegenüber zu bestimmen, wenngleich er sein Augenmerk darauf gerichtet hatte, wie von der Erkenntniss, so auch von dem Willen das Gefühl abzusondern. Von der Erkenntniss ist es ihm gelungen, nachdem in der idealischen Schönheit das gemeinsame genus und die specifische Differenz erkannt war. Für die Moral war eine solche Idealität des Wollens nirgend bisher entdeckt worden. Um diese Idealität im Wollen zu entdecken, musste vom moralischen Wollen, vom Wollen des Endzwecks oder der Glückseligkeit zunächst Abstand genommen und in einem methodischen und historischen Naturalismus eine Selbständigkeit des Wollens erdacht werden. Auch die Idealität der Zeichnung wurde in solchem Naturalismus entdeckt.

Diesen methodischen Naturalismus haben die Sensualisten nicht bewährt, weder Du Bos oder Batteux, noch Burke, von dem Mendelssohn sagt, man sehe, „dass ihm die Seelenlehre

der deutschen Weltweisen unbekannt geblieben."[1]) Und in seiner Recension Burkes sagt er, was noch heute den Engländern, vor ihnen aber freilich uns zu sagen ist: „Es wäre zu wünschen, dass die Engländer so fleissig unsere Philosophie studirten, als wir ihre Beobachtungen zu Rathe ziehen."[2]) Den Franzosen hat er diese Meinung schärfer ausgedrückt,[3]) und den *émotions* Du Bos' gegenüber die Theorie der „vermischten Empfindungen" für die Theorie des Dramas besonders fruchtbar gemacht. Die Leidenschaft ist eine mit Lust und Unlust gemischte Empfindung, sie ist also nicht *superficielle*, nicht blos negativ, nicht lediglich Unvollkommenheit, sondern sie ist, da sie Lust zugleich enthält, eine Realität. Eine so populäre Anwendung erfuhr dieser Grundbegriff der leibnizischen Metaphysik und Psychologie für das ästhetische Problem des Dramas. Die vermischten Empfindungen „dringen tief in das Gemüth ein und scheinen sich auch länger darin zu erhalten."[4]) Indessen kam für die Ausbildung dieser ästhetischen Bedeutung des Begriffs der Realität und der Vollkommenheit noch von anderer metaphysischer Seite wirksame Anregung.

Bei Spinoza ist die Erkenntniss selbst ein Affect, aber eine *actio*, keine *passio*. Eine solche *actio* kann auch die Leidenschaft als vermischte Empfindung sein. Die Sätze von der Leidenschaft als Realität, welche die „Rhapsodie" enthält, gehören, wie Danzel nachgewiesen,[5]) ursprünglich Moses' Freunde,

Lessing

an, dem diese Einsicht in seinen Spinoza-Studien aufgegangen oder bekräftigt worden sein mag. Als eine Thätigkeit, als eine der Erkenntniss verwandte, ebenbürtige Realität und Potenz der Seele sieht Lessing das ästhetische Verhalten des Bewusstseins an, den ästhetischen Genuss und das künstlerische Schaffen. Die Realität ist eine Realität der Seele, nicht die Wirklichkeit der Dinge. Demgemäss wird der Begriff der Realität zu einem idealistischen Hebel der ästhetischen Theorie.

[1]) I, S. 254. [2]) IV, a. S. 331. [3]) Vgl. I, S. 203, 222, 254. [4]) I, S. 250.
[5]) Lessing, 2. Aufl.. Bd. I, S. 360

Diese idealistische Bedeutung der Realität kommt zunächst in dem Begriffe der

Illusion zum Austrag, welchen Lessing im Briefwechsel mit Mendelssohn erörtert. Es scheint, dass Mendessohn die Illusion zu einer Art von Widerstandskraft gegen die sonst allein berechtigten positiven Seelenkräfte gemacht habe. „Die ästhetische Illusion ist wirklich im Stande, die oberen Seelenkräfte auf eine Zeit lang zum Schweigen zu bringen, wie ich solches in meinen „Gedanken zur Illusion“ ziemlich deutlich mache.“[1]) Lessing antwortet, dass er mit diesen Gedanken nicht zufrieden sei. Ihm gilt die Illusion als positive Form des ästhetischen Verhaltens. Nicht trotz der Illusion, sondern wegen derselben entsteht das ästhetische Gefallen. „Ein Exempel aus der Körperwelt! Es ist bekannt, dass, wenn man zwei Saiten eine gleiche Spannung giebt und die eine durch Berührung ertönen lässt, die andere mitertönt, ohne berührt zu sein. Lassen Sie uns den Saiten Empfindung geben, so können wir annehmen, dass ihnen zwar eine jede Bebung, aber nicht eine jede Berührung angenehm sein mag, sondern nur diejenige Berührung, die eine gewisse Bebung in ihnen hervorbringt.“[2]) Die ästhetische Illusion ist somit ein „zweiter Affect“, wie die Bebung eine Fortpflanzung der Berührung ist. Wie die ästhetischen Affecte „auf keinen gewissen Gegenstand gehen“ müssen, so wird alle ästhetische Einwirkung durch Illusion bedingt, weil die äussere Realität eher störend als nothwendig ist, weil die Realität eine Vollkommenheit der Seele allein ist.

Eine andere Consequenz dieses idealistischen Motivs ist die Bestimmung, welche Lessing von der

Abstraction giebt, indem er dieselbe an dem Schlagwort der Nachahmung der Natur erörtert. „Die Nachahmung der Natur müsste . . entweder gar kein Grundsatz der Kunst sein, oder, wenn sie es doch bliebe, würde durch ihn selbst die Kunst, Kunst zu sein, aufhören . . Die Worte „getreu“ und „verschönert“ von der Nachahmung und der Natur, als dem Gegen-

[1]) An Lessing, Januar 1757. Bd. V, S. 74.
[2]) 2. Febr. 1757. ib. V, S. 80.

stande der Nachahmung gebraucht, sind vielen Missdeutungen unterworfen . . Ich will einige Gedanken hinwerfen, die, wenn sie nicht gründlich genug sind, doch gründlichere veranlassen können . . In der Natur ist Alles mit Allem verbunden; Alles durchkreuzt sich, Alles wechselt mit Allem, Alles verändert sich in das Andere. Aber nach dieser unendlichen Mannichfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Antheil nehmen zu lassen, mussten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat, das Vermögen erhalten, abzusondern und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können. Dieses Vermögen üben wir in allen Augenblicken des Lebens; ohne dasselbe würde es für uns gar kein Leben geben; . . wir würden träumen, ohne zu wissen, was wir träumten.“ Mithin giebt es überhaupt keine stricte Nachahmung, auch im erkennenden Bewusstsein nicht; sondern anstatt derselben leitet uns die Logik der Abstraction, welche dem Bewusstsein Inhalt, Empfindungen und Gedanken giebt. Während es nun aber, so scheint Lessing zu denken, Nachahmung überhaupt nicht giebt, soll für die Kunst auch nicht einmal Abstraction erforderlich sein. In dieser Weise könnte er scheinen Winckelmann zu überbieten, der die Auswahl auch für die Kunst festgehalten hat. Lessing dagegen concludirt: die Wissenschaft bedarf der Absonderung; die Kunst ist derselben überhoben, weil sie kraft eigener Schöpfung, mithin wirklicher Absonderung von der Natur der Wissenschaft, eine eigene Natur hervorzubringen vermag und berufen ist.

Auf die angeführten Sätze folgt unvermittelt: „Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, uns die Fixirung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern. Alles, was wir in der Natur von einem Gegenstande oder einer Verbindung verschiedener Gegenstände, es sei der Zeit oder dem Raume nach, in unseren Gedanken absondern oder absondern zu können wünschen, sondert sie wirklich ab, und gewährt uns diesen Gegenstand oder diese Verbindung verschiedener Gegenstände so lauter und bündig, als es nur immer die Empfindung, die sie erregen sollen, ver-

stattet."[1]) Diese höhere, der Natur gegenüber selbständige Abstraction der Kunst ist es daher, welche des Künstlers Werk von dem Schicksal der gemeinen logischen Abstraction frei macht. Diese höhere, schöpferische, Realität in jedem Sinne hervorbringende Abstraction ist die prägnante Bedeutung, welche Lessing demgemäss der „Absicht" des Genies giebt. „Mit Absicht handeln, ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet."[2]) Diese Absicht der selbständigen Abstraction, die auf eine eigene, „lautere und bündige" Verbindung von Gegenständen gerichtet ist, lässt die Uebereinstimmung mit Winckelmannn, den Einfluss desselben erkennen.

Von dieser Bedeutung der Abstraction aus lässt sich endlich aber auch der Lessing'sche Grundgedanke von der Schönheit als dem höchsten Gesetze der bildenden Kunst genauer verstehen. Es dürfte vorauszusetzen sein, dass Lessing dieses Schlagwort nicht angenommen haben werde, ohne sich Rechenschaft von demselben zu geben. In der That hatte er schon im Laokoon den Begriff des Ideals zu dem Wechselbegriffe der Schönheit gemacht, hatte somit dem Gedanken Winckelmanns die richtige Wendung gegeben, dass das Ideal nicht der Oberbegriff des Schönen sei, sondern dass das Schöne im Ideal aufgehe: so nämlich, wie er das Ideal verstand. Er verstand es bekanntlich aber zugleich als Artbegriff der einzelnen Künste. So wurde der Idealbegriff zu dem eigentlichen Princip der Grenzberichtigung, welche er zwischen Poesie und bildender Kunst vollzog. Aus dem Ideale als der Schönheit der körperlichen Formen wurde ein Ideal für die Schönheit der Handlungen. In solcher Selbständigkeit der Poesie, in solcher Befreiung von der herrschenden Unterordnung unter die malerische Schönheit fasste Lessing die Schönheit als höchstes Gesetz der Kunst, nicht nur als „die erste und letzte Absicht" des bildenden Künstlers.[3])

[1]) Hamburg. Dramaturgie 70. Stück. ed. Hempel, Bd. VII. S. 348 ff.
[2]) ib. 34. Stück. S. 199.
[3]) Laokoon IX. Bd. VI, S. 73.

Die Berufung auf das Ideal ist hier freilich geschwunden, ebenso wie da, wo er der Poesie die zwei Wege einräumt, in selbständiger Weise die „Bildung körperlicher Schönheit“ darzustellen, nämlich durch den Eindruck der Wirkung und durch Verwandlung des Schönen der Ruhe in Schönheit der Bewegung, als welche sie Reiz genannt wird.[1]) Aber in den Entwürfen ist noch der Winckelmann'sche Ausdruck enthalten. „Da Körper der eigentliche Vorwurf der Mahlerei sind und der mahlerische Werth der Körper in ihrer Schönheit bestehet: so ist es offenbar, dass die Mahlerei ihre Körper nicht schön genug wählen kann. Daher das idealische Schöne . . Zwar gehet auch der Dichter einem idealischen Schönen nach; aber sein idealisches Schöne erfordert keine Ruhe, sondern gerade das Gegentheil von Ruhe.“ Zu dem idealischen Schönen der Malerei machte Mendelssohn die Anmerkung: „Dieser Schritt ist zu kühn. Die Schönheit der Formen macht vielleicht nicht den ganzen natürlichen Werth des Körpers aus, denn, wie es scheint, gehört die Rührung mit dazu.“[2]) So ist vielleicht dieser Censur Mendelssohns der principielle Ausdruck zum Opfer gefallen.

Mendelssohn selbst hat dem Urentwurfe zu XIII ausführliche Zusätze gegeben, welche den Begriff des Ideals noch bestimmter fast als in seinen eigenen Abhandlungen schildern. „Das objective Ideal ist das Maximum der Schönheit. Die Natur hat es im ganzen Weltall erreichet und eben deswegen in allen ihren Theilen nicht erreichen können . . Des Künstlers Absicht geht blos auf die Schönheit, und zwar nicht weiter als auf die Schönheit eines isolirten Theils. Daher muss er dem Ideal näher kommen als selbst die Natur . . Das Ideal kömmt, wie die Schönheit überhaupt, vorzüglich nur den Formen körperlicher Dinge zu, transscendentaliter hingegen haben auch Gedanken, Farben, Töne, Bewegung und jeder Ausdruck innerlicher Empfindungen ihre Schönheit und folglich ihr Ideal.“[3]) Hier sieht man deutlich, wie Mendelssohn das Ideal zwar „vorzüglich nur“ an den körperlichen Formen gedacht, dennoch aber in der allgemeinen gedanklichen Erweiterung, welche man da-

[1]) ib. XXI. S. 129 f. [2]) Bd. VI, S. 214. [3]) ib. S. 240.

mals transscendental nannte, auch auf „innerliche Empfindungen" übertragen hat.

Und wie Mendelssohn diese Erweiterung vornahm, welche er in der früheren Anordnung zu IX noch nicht sich klar gemacht hatte, so dürfen wir Lessing diese erweiterte Bedeutung des Idealbegriffs um so mehr zutrauen, als er sogar für die Geschichte dieses Begriffs sich interessirt zeigt. In den „Collectaneen" sagt er von dem italienischen Jesuiten Fra Lana, dem Autor des Magisterium Naturae et Artis, zu welchem der Prodromus 1670 zu Brescia herausgekommen sei, er scheine „der Erfinder des Wortes Ideal zu sein." Zwar fordert er, dass die Maler nach der Natur malen; denn er weiss nicht, warum eine Figur schöner sein soll, dipinta a capriccio, che chiamano di maniera, *ed io la direi ideale,* als wie nach der Natur gemalte.[1]) „Doch will Lana auch nur, dass sie die einzelnen Theile von der Natur, nicht aber alle Theile von einem und demselben Menschen nehmen, sondern an verschiedenen die schönsten Theile aussuchen sollen. Und weiter versteht man auch itzt nichts unter dem Ideale."[2]) Hier war er somit auf eine Quelle gekommen, welche Winckelmann besonders zugänglich gewesen sein dürfte.

Aus dieser Entfernung von der Winckelmann'schen ursprünglichen Bedeutung des Ideals als der die Form erzeugenden Zeichnung, erklärt sich vielleicht auch die in dem „Anhang" zum Laokoon-Entwurfe enthaltene Aeusserung, die Missdeutung erfahren musste, sobald sie aus dem Zusammenhang von Meditationen und Correspondenzen, in welchem sie entstand, herausgerissen wird. „Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige sein, was sie ohne Beihülfe einer

[1]) Was die Tendenz der ersten Aufnahme des Wortes Ideal bei den Italienern betrifft, könnte somit v. Rumohr Recht gesehen haben (Italien. Forschungen (1827) Bd. I. S. 37 ff.), wenngleich er den Werth des Begriffes überhaupt und schon bei Winckelmann verkannt hat; aber wie ein Freund, nicht wie ein Feind verkannt hat. Denn erstlich ist sein eigener Naturbegriff mit einem guten Theile Ideals bedacht (vgl. I, S. 49 f.), und ferner haben seine drei Arten der Schönheit (ib. S. 138) und zwar schon die erste (S. 146) eine beträchtliche idealische Mitgift.

[2]) Bd. XIX. S. 405 f.

anderen hervorzubringen im Stande ist. Dieses ist bei der Mahlerey die körperliche Schönheit." So lautet eine insbesondere in ihrem Vordersatz überaus wichtige Notiz, an welche sich die folgende, aber in einer anderen Nummer anschliesst: „Die höchste körperliche Schönheit existirt nur in dem Menschen, und auch nur in diesem vermöge des Ideals. Dieses Ideal findet bei den Thieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt. Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmahler seinen Rang anweiset. Er ahmet Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind."[1]) Warum nicht? Fehlt etwa hier die Abstraction, oder ist sie entbehrlich? Oder muss nicht ebenso wie beim Menschen die Zeichnung, die Linie die Schönheit hervorbringen? Aber, so mag er auf diesem Zettel gedacht haben, der Landschaftsmaler zeichnet eben nur, während der Menschenmaler zwar auch zeichnen muss, aber ähnlich, wie der Dichter, innere Empfindungen in der körperlichen Gestalt zu zeichnen, darzustellen, nicht blos zu erwecken hat. Die Historienmalerei sei blos ein Mittel. „Doch ziehe ich noch immer den Landschaftsmaler demjenigen Historienmaler vor, der, ohne seine Hauptabsicht auf die Schönheit zu richten, nur Klumpen Personen mahlt." Mithin hat der Menschenmaler den erweiterten Idealbegriff zu vollziehen, nach welchem „die höchste körperliche Schönheit die höchste Bestimmung" der Malerei bleiben kann. Aber diese körperliche Schönheit schliesst die Schönheit der Gedanken, die der „inneren Empfindungen" ein. Andernfalls dürften die Personen unrettbar „Klumpen" bleiben.

Wo indessen eine Erweiterung des Idealbegriffs mit Rücksicht auf die Poesie nicht nöthig war, da sehen wir Lessing auf der plastischen Urbedeutung des Ideals, soweit er es begriff, bestehen. Hierfür giebt es ein classisches Beispiel. In der Hamburgischen Dramaturgie führt er von Hurds Anmerkungen zu seiner Uebersetzung von Horaz' Ars poëtica (1749) lange Stellen an. Es zeigt sich dort, dass der vortreffliche Hurd den Ausdruck des geistigen Ideals der Schönheit gebraucht hat.[2]) Der Künstler könne sich, sagt Hurd, zu genau an die Nach-

[1]) Bd. VI. S. 290. [2]) Bd. VII. S. 442. Stück 93.

ahmung halten, jede Besonderheit andeuten und die allgemeine Idee der Gattung verfehlen, oder die letztere aus vielen Fällen des wirklichen Lebens zusammensetzen, „da er sie vielmehr von dem lautern Begriffe, der sich blos in der Vorstellung der Seele findet, hernehmen sollte. Dieses Letztere ist der allgemeine Tadel, womit die Schule der Niederländischen Maler zu belegen, als die ihre Vorbilder aus der wirklichen Natur, und nicht, wie die Italienische, von den geistigen Idealen der Schönheit entlehnet." Dieser Ausdruck mochte Lessing zu allgemein, zu wenig bestimmt zu sein scheinen, zumal der „lautere Begriff, der sich blos in der Seele findet", vorangegangen war. Und so machte er die eminent instructive, die Genauigkeit seines Denkens und die Tiefe seines principiellen Interesses bekundende Anmerkung [1]): „Nach Maassgebung der Antiken". Nicht schlechthin in der Seele findet sich dieser „lautere Begriff" des „geistigen Ideals", sondern die Antiken sind maassgebend. Und als ob er den Winckelmann'schen Gedanken durch eine ältere Autorität stützen, oder als eine allgemeine Wahrheit hinstellen wollte, citirt er noch die berühmte Stelle aus Ciceros Orator (c. 2), nach welcher Phidias die Gestalt Jupiters oder Minervas nicht nach individueller Aehnlichkeit bildete, sondern nach der *species pulcritudinis eximia quaedam*, welche seinem Geiste einwohnte. Indessen hat diese *species pulcritudinis* vielmehr die Bestimmtheit desjenigen Ideals, welches den Bildern der Antike einwohnt. Der kurze Zusatz „nach Maassgebung der Antiken" sagt und trifft Alles tiefer und genauer, als alle Berufung auf die Idee des Phidias oder die Raphaels. Dieser Zusatz ist der Einfluss Winckelmanns. Mögen noch so Viele in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von dem Ideal reden und den Terminus gebrauchen: darauf hat man zu sehen, ob in dem Sinne oder wenigstens in der Tendenz des Begriffs der Zeichnung und Hervorbringung der Gestalt und in dieser des Körpers selbst (oben S. 56 ff.) der Ausdruck gemeint und begriffen ist. Lessing hat

[1]) Vgl. die Ausgabe von Schröter und Thiele, Halle 1878, S. 551. „Hierzu merkt Lessing an." Bei Hempel und auch bei Lachmann ist diese wichtige Angabe nicht zu finden. Allerdings fehlen die Anführungsstriche bei der Anmerkung.

diesen methodischen Sinn des Ausdrucks zwar gefasst, wenn vielleicht auch nicht in Bezug auf das Verhältniss von Zeichnung und Körper, so doch bezüglich des Contours. Da er aber den Begriff mit Rücksicht auf die Poesie zum Gestaltungsgesetze der Handlungen erweitern musste, so lässt es sich verstehen, dass er ihn nicht festgehalten, geschweige vertieft hat.

Wenn wir die bisherige Aesthetik überschauen, so gewahren wir, angeregt durch die Engländer und Franzosen, vornehmlich Kritik der Dichtwerke, und zwar schöner Stellen in denselben, die illustriren sollten, welche seelischen Bewegungen, welche Conflicte und welche Auflösungen der Dichter anzustreben habe. Hier und da wird, wie bei Home, gezeigt, welche Fehler der Dichter gemacht habe. Die Psychologie, die Analyse der seelischen Vorgänge, insbesondere der Gemüthsbewegungen, ist somit der eigentliche Untergrund, das Forum, vor welches sie die Dichter ziehen. Auch die Maler werden berücksichtigt, aber sie werden ebensosehr vornehmlich als Dichter gedacht und beurtheilt, wie andrerseits die Dichter durch malerische Schönheiten sich auszuweisen haben. In allen diesen Kritiken, so interessant, belehrend, anregend und unterhaltend sie heute noch sind, fehlt dasjenige Element, welches die Aesthetik, bei allem Zusammenhange mit der Psychologie, dennoch von derselben unabhängig macht, ihr einen eigenen methodischen Charakter giebt.

Dieses Element kommt mit Winckelmann in die Kunst-Betrachtung. Und somit ist Winckelmann der eigentliche Bahnbrecher einer selbständigen „Aesthetik“, weil er das methodische Instrument des Ideals einführt. Indem Mendelssohn und Lessing dasselbe aufnehmen, verbessern sie die Kritik des Schönen, Mendelssohn vorzugsweise durch Verfeinerung der psychologischen Analyse, Lessing durch Verbindung von psychologischer Dialektik mit antiquarischer Kenntniss und lebendiger Gelehrsamkeit.

Aber in der Begründung der Aesthetik führen sie keinen erheblichen Schritt weiter.

Für die Rechtfertigung des Schönen führen sie keinen selb-

ständigen Beweis, sondern günstigsten Falls immer nur den aus der Gesammtheit der Seelenkräfte, in deren Bethätigung sie das Genie erkennen. Daher bleibt das Schöne in Aequipollenz mit dem Guten. Es fehlt die schlichte oder unbekümmerte und trotzige Einsicht: dass das Schöne in einer Naturkraft wurzle, mit Naturgewalt seine Offenbarungen schaffe, wie alle anderen Werke des Geistes und der Sitten entstehen und wachsen.

Dieses Bewusstsein von der Selbständigkeit des Schönen im Reiche der Kultur hat der Theologe und National-Erzieher

Herder

der Aesthetik verschafft; er thut deshalb den letzten und entscheidenden Schritt im Vorhofe derselben; er vollzieht neben Allem, was auch er Winckelmann verdankt und nachthut, in diesem seinem Vollbewusstsein von der Souveränität der Kunst einen Fortschritt, der durch eigene Folgen bedeutsam wird; er macht einen Gedanken lebendig und wirkungsvoll, der seine Fruchtbarkeit aus den sechziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts bis über die ganze constructive Periode des neunzehnten erstreckt. Haym sagt: „was ist dieser Haupt- und Grundgedanke der Hegel'schen Philosophie anders als die systematische Durchführung des hier mit besonderer Beziehung auf das Aesthetische von Herder Vorgetragenen?“ [1])

Allerdings ist dieser schöpferisch fruchtbare, Schöpfungen anregende Herder nicht der Herder von 1800, nicht der Herder der Kalligone, der Gegner Kants, den auch Schiller und Goethe nicht mehr billigen können; sondern es ist der junge und doch so reife Herder, wie er in Strassburg den im Einzelnen vielleicht unberechenbaren Einfluss auf Goethe übt; es ist der Herder, in dem die Eindrücke noch frisch waren, welche er von dem obzwar noch vorkritischen Kant empfangen hatte. Wie Herder damals dachte, sprach und schrieb, das ist immerhin noch besser durch Goethe, als durch ihn unmittelbar bekannt geworden; denn das vierte kritische Wäldchen, welches damals (1769) nebst dem überaus wichtigen „Journal einer Reise“ entstand und am reinsten die Herder beschiedene Wirkung aus-

1) R. Haym, Herder. 1880. Bd. I. S. 253.

prägte, ist erst 1846 in „Herders Lebensbild“ veröffentlicht worden. „Nur Lineamente zu einer künftigen Aesthetik will Herder geben: die Wahrheit ist, diese Lineamente sind systematischer und zusammenhängender als jenes dreibändige Werk, mit welchem er später der Kant'schen Lehre vom Schönen und von den Künsten entgegentrat.“ So urtheilt Haym[1]) und nennt es „auffällig“, dass Zimmermann und Lotze nur die Kalligone berücksichtigen, während sich Schöll die Berücksichtigung der Kalligone überhaupt „mit Recht“ erspart habe. Herder ist ein Moment in der Entwicklung des deutschen Geistes vor, nicht nach Kant.

Wenn irgend wann die Universalität, die Sammlung von Problemen, Kenntnissen und Interessen in Einen Brennpunkt bei aller Gefahr des Nebelhaften und Inexacten durch Erweiterung des Horizontes, Erhellung des historischen Sinnes und Erhebung und Kräftigung des weltgeschichtlichen Gemüthes, somit wenn nicht Klarheit, so doch Aufklärung gebracht hat, so darf dies von Herders Weltbürgerthum gelten. Ohne den weltbürgerlichen Sinn, den die deutsche Philosophie von Leibniz her, von dessen Weltbegriffe, von dem in seiner Schule üblichen Terminus *in sensu cosmico* entwickeln mochte, ohne diese kosmologische Unendlichkeit hätten wir nicht zu der ästhetischen Weitherzigkeit erwachsen können, welche die classische Periode der deutschen Dichtung auszeichnet. Es ist ein verhängnissvoller Irrthum, dass man dem Begriffe des Weltbürgerthums, wie das 18. Jahrhundert denselben gedacht hat, einen Gegensatz zum Nationalen giebt. Vielmehr konnte das nationale Eigengefühl erst aus dem erweiterten Weltbewusstsein erblühen. Weltbürgerlich bedeutet in der Sprache der deutschen Aufklärung die Allgemeinheit einer sittlichen Aufgabe im Unterschiede von einem knappen Begriffe. Eine Weltidee nennt Kant die Freiheitsidee. Und Philosophie in weltbürgerlicher Bedeutung nennt Kant die Philosophie als „Wissenschaft der Beziehung alles Erkenntnisses und Vernunftgebrauchs auf den Endzweck der menschlichen Vernunft.“[2]) Solchen Welt-

[1]) ib. S. 259 f.

[2]) Logik, Einleitung. Werke ed. Rosenk. Bd. III. S. 186.

bürgersinn, der nur die Tendenz zur Systematik und Harmonie des Bewusstseins bezeichnet, solchen deutschen Nationalsinn erweckte Herder der Forschung und der Arbeit am Schönen. Und aus diesem Weltbürgersinn erwuchs die deutsche Kraft der Anerkenntniss, Aneignung und Fortbildung des fremden Schönen; zu dieser Unendlichkeit des Weltbegriffs erhob sich die Weite des deutschen Horizontes; in der Herder'schen Humanität wurde der Kosmopolitismus des deutschen Kunstgeistes eine nationale Eigenart.

Schon in seiner Preisschrift vom Ursprung der Sprache hat er die Dichtkunst nach Goethes Ausdruck als „eine Welt- und Völkergabe" gedacht. So sammelt er Volkslieder und Völkerstimmen, umfasst Shakespeare und Ariost, Don Quixote und Ossian, die Bibel und Homer. Er wendet sich nicht nur von der Bevorzugung der französischen Dichter ab, sondern von dem „greisenhaften Naturalismus" der französischen Philosophen. In solchem Weltbürgerthum des Schönen begründet und orientirt er das Streben nach „deutscher Art und Kunst." Dieser Universalismus lässt den Gedanken erstarken und prägt ihn aus, dass die Kunst ihr Naturrecht und ihren Weltgrund habe, wie irgend ein Erzeugniss des Geistes, wie irgend eine Richtung der Kultur. Und erst aus diesem Trotz heraus konnte die speculirende Vernunft endlich den Zweifel verlernen, der ihr seit dem missverstandenen Platon anhängt und dem Baco, als wäre er ein Puritaner, den nüchternsten Ausdruck erneuert. Wenn eine Aesthetik zu selbständiger Kraft erstehen sollte, so musste vorerst das Schöne nicht mehr, wie bei Baumgarten, der Entschuldigung bedürfen, dass es Platz greife und das Wort nehme. Diese Rechtfertigung erwarb das Schöne durch Herders Humanitäts-Idee der Kunst, durch den Gedanken: dass die Kunst eine Offenbarung der Idee der Menschheit sei, und zwar eine allen anderen Arten der Bezeugung des Geistes der Menschheit ebenbürtige.

Die Humanitäts-Idee Herders ist deshalb eine fruchtbare Idee und ein genauer Leitfaden geworden, weil sie den ihr entgegengesetzten Gedanken in sich aufgenommen und aufgesogen hat, den Gedanken des englisch-französischen Naturalismus

und Sensualismus. Herder benutzt den Standpunkt der Franzosen und der Engländer als einen Gesichtspunkt, den er zu erweitern und tiefer zu legen habe wie er denn schon die Italiener als ursprünglicher anerkennt, denn Jene. „Der ganze französische Parnass ist aus Spanien und Italien gestohlen . . O dass ich Italien kennte, mich in ihre Natur setzen, und sie fühlen und mich in sie verwandeln könnte.“ [1]) So geht er früh auf die Natur aus, sucht in ihr die Kultur zu erforschen, wie er denn in den zum ersten Male bei Suphan gedruckten „Stücken aus einem älteren critischen Wäldchen“ (1767) das Kapitel „von dem Einfluss des Himmels in die menschliche Bildung“ bei Winckelmann besonders lobt, und in ausführlichen Erläuterungen den geographisch-ethnographischen Gesichtspunkt beleuchtet.[2]) Aber er meint nicht, lediglich aus den Natur-Bedingungen allein alle Kultur erklären zu können. Aus der Sprache des Reise-Journals und des vierten kritischen Wäldchens hört man deutlich die Einwirkung des Mannes heraus, welcher den Ausländern vollauf gerecht geworden ist, weil er sie nach ihren besten Absichten verstanden und verbessert hat. So vermag Herder selbst Diderot, „der sich in seiner Nation so sehr unterscheidet“ [3]), „zumal als Gesichtspunkt zu den Lehrgebäuden“ Anderer zu empfehlen. Und wie gründlich und treffend ist sein Urtheil über Home. „Sein Buch ist also kein System; es hat keine fortgehende Entwicklung der Hauptbegriffe; es hat, genau geredet, Unordnung im Plane“ [4]). Aber auch auf deutschem Boden hält er sichere Umschau, und prüft und beurtheilt Mendelssohn und Sulzer aus dem Grunde.

Denn auch diese deutschen Aesthetiker sind der Hauptsache nach Psychologen. Die Metaphysik des Schönen haben sie nicht gefördert, sondern lediglich die Psychologie des Schönen. Daher stehen sie, wie sehr sie in der Richtung ihrer Ideen sich unterscheiden und entgegenstellen, dennoch auf gleichem Boden mit den Ausländern. Der spiritualistische Zug ihrer Psychologie kann daran nichts ändern. Ihre Stärke liegt

[1]) Reisejournal WW. ed. Suphan Bd. IV. S. 445. [2]) Bd. IV. S. 199–218.
[3]) Bd. IV. S. 149. vgl 445. [4]) IV. S. 150.

in der psychologischen Analyse, also im sensualistischen Interesse, wenngleich sie dasselbe einschränken. Herders Urtheil über Mendelssohn trifft den Nagel auf den Kopf. Und dabei erkennt er an, dass dieser in seinen Briefen „den Unterschied .. zwischen dem Beitrag des Körpers und der Seele zu angenehmen Empfindungen näher als Sulzer“ bestimme. „In ihnen aber ein System der Aesthetik suchen wollen, ist so, als wenn . .[1])“ Ueberall, bei allen jenen Versuchen einer sogenannten Theorie der schönen Künste vermisst Herder das System der Aesthetik.

Er geht selbst an ein solches System der Aesthetik, an eine „Theorie des Schönen“. Und da bei dem Zuhörer auch des vorkritischen Kant „keine Grundsätze ohne Data und Phaenomena möglich sind“, so nimmt er seinen Gang durch die Künste und strebt die Theorie des Schönen als eine Entwicklungsgeschichte der Künste an. Das ist der Gesichtspunkt, den er von den Ausländern annimmt; mit dem er ihrer Herr zu werden und sie ins Deutsche umzubilden vermochte. Sie blieben an den Sinnen hängen, ob sie das Schöne nun neben den *Esprit* in den *Goût* setzen, oder es mit Hutcheson in einen sechsten Sinn verlegen. Dadurch haben sich die Leibnizianer verführen lassen, indem sie das Schöne, nachdem es kaum aus den anderen Gebilden des Bewusstseins ausgehoben war, zu den verworrenen Vorstellungen und in die niedere sinnliche Erkenntniss warfen. Das Schöne ist ein geistiges Erzeugniss, ein echtes Denkmal des Geistes. Solange das Schöne nur den Sinnen zugewiesen blieb, war es noch nicht als ein Specificum des Menschen erkannt. Die Sinne hat der Mensch mit dem Thiere gemein. Der Geist unterscheidet Mensch und Thier. Die Kunst ist daher, als Ausfluss des Geistes, das Zeichen der Menschheit: *vestigia hominis* offenbart die Kunst, wie die Sprache.

Herder lobt einmal an Winckelmann, dass dieser eine historische Metaphysik des Schönen angestrebt habe. An diesem Lobe erkennt man sein eigenes Streben. Eine Entwicklungsgeschichte der Künste, aller Künste wollte er darstellen, nicht nur, wie die Kritiker sammt und sonders es thaten, hauptsächlich

[1]) IV, S. 147.

die Poesie berücksichtigen; und nicht nach ihren Natur-Bedingungen, psychologisch und anthropologisch wollte er die Entwicklung der Künste verfolgen, sondern aus den Verhältnissen und Bewegungen der Geschichte heraus. Diese Verbindung von Natur und Geschichte nennt er bei der Musik „pragmatische Geschichte"[1]). So verbindet er die geographisch und anthropologisch begründete Psychologie des Schönen mit der Erforschung des Entwicklungsganges der Künste im Zusammenhange der menschlichen Kultur. Und er hat diesen Zusammenhang formulirt. „Mit der Geschichte der Künste unter den Völkern ist's genau wie mit der Geschichte der menschlichen Natur."[2]) Diesen Zusammenhang der „Physiologie der Sinne"[3]) mit den Perioden der Kunst-Geschichte hat er auch im Einzelnen dargethan, so insbesondere mit Bezug auf die Entstehung der Plastik bei den Aegyptern[4]) und die Erneuerung der Musik bei den Italienern[5]).

Von selbständigem und grossem Werthe ist aber, abgesehen von der Verbindung mit der Kultur-Geschichte, die physiologische Entwicklungsgeschichte und Charakteristik der Künste. Diese enthält nicht nur Winke, an denen sie zum Erstaunen übervoll ist, sondern vollständige Ausführungen, die der bisherigen Aesthetik weder positiv noch kritisch hinreichend zu Gute gekommen zu sein scheinen, nachdem sie endlich gerettet sind. Als Ersten Sinn lehrt Herder das Gefühl erkennen und demgemäss die Plastik als Erste Kunst. „Das Gefühl ist gleichsam der erste, sichere und treue Sinn, der sich entwickelt."[6]) „Das Gefühl muss also wohl nicht so ein grober Sinn sein, da er eigentlich das Organ aller Empfindung anderer Körper sein soll, und also eine so grosse Welt von feinen, reichen Begriffen über sich hat."[7]) Daraus folgert er: „Alles nehmlich, was Schönheit einer Form, eines Körpers ist, ist kein sittlicher, sondern ein fühlbarer Begriff; im Sinne des Gefühls also muss jede dieser Schönheiten ursprünglich gesucht werden."[8]) „Ich habe viel andere Betrachtungen zu dieser Theorie des Gefühls

[1]) IV, S. 106, 112. [2]) ib. S. 79. [3]) ib. S. 56. [4]) ib. S. 62, 83—85. [5]) ib. S. 119. [6]) ib. S. 79. [7]) ib. S. 51. [8]) ib. S. 52, 66.

gesammlet, und in ihr so grosse Aufklärungen über diese Kunst, ja gleichsam eine neue Logik für den Liebhaber, und einen neuen Weg für den Künstler gefunden." [1]) Der Empirismus der Tastempfindungen ist nicht etwa erst in der modernen Sinnes-Physiologie entdeckt; er ist, wie Helmholtz nicht versäumt hat anzuführen, von Berkeley gelehrt worden. Tetens hat die psychologische Bedeutung dieses Gedankens mit Klarheit durchgeführt. Wie sehr vertraut derselbe dem Kant'schen Kreise war, sehen wir aus den Büchern des autorisirten Interpreten Schulz. Auch diese psychologische Anregung konnte Herder von Kant empfangen haben. „Und ein lebendiger Unterricht darüber im Geiste eines Kants, was für himmlische Stunden!" [2])

Weil er so das Gefühl und die Plastik für die Hauptpforte zur Aesthetik hält, so nahm er an dem Collectivwort der Schönheit Anstoss. Denn Schön kommt von Schein und schauen,[3]) bezeichnet also „ein Phaenomenon", ein „liebliches Blendwerk", einen Begriff nur von Flächen, von einem „Superficiellen", daher das Gesicht „der kälteste unter den Sinnen." Die Farben, von denen Viele „so nachlässig gesprochen", geben erst „das letzte Siegel der Wahrheit" auf die Gesichtserscheinungen, allerdings vollenden sie nur „den schönen Trug".[4]) Auch für die Malerei fordert er eine „Physische und Mathematische Optik des Schönen", eine „ästhetische Phaenomenologie, die auf einen zweiten Lambert wartet." [5]) Ganz besonders werthvoll ist seine Theorie der ästhetischen Akustik, seine Charakteristik des Gehörs, seine Darlegung des Zusammenhanges von Sprache und Musik für den Ursprung von Beiden, wie für die ästhetische Entwicklung von Poesie und Musik. „Das Ohr ist der Seele am nächsten, . . eben weil es ein inneres Gefühl ist." [6]) „Das Auge, die äussere Wache der Seele, bleibt immer ein kalter Beobachter . . Das Gefühl, ein starker und gründlicher Naturforscher unter den Sinnen, giebt die richtigsten, gewissesten und gleichsam vollständigsten Ideen . . das Gehör allein ist der Innigste, der Tiefste der Sinne . . Die Natur selbst hat diese Nahheit

[1]) IV, S. 73. [2]) ib. S. 384, vgl. S. 153, 175. [3]) ib. S. 44. [4]) ib. S. 79. [5]) ib. S. 88 f. [6]) ib. S. 110.

bestätigt, da sie keinen Weg zur Seele besser wusste, als durch Ohr und Sprache".[1]) Das Ohr ist „die Nachbarin des Geistes". „Wogegen also der Ausdruck der anschaulichen Kunst nichts als Oberfläche war, wird hier inniges Wesen, .. wie soll ich's nennen? das Tiefeindringende auf die Seele: die Welt eines neuen Gefühls."[2]) Diese Erkenntniss von der Innerlichkeit der Töne kommt nicht nur der Musik, sondern nicht minder der Poesie zu Statten, in welche „aus allen schönen Künsten die Empfindungen zurückströmen", sie ist ein „zusammengeflossener Ocean von Gestalten und Bildern und Tönen und Bewegungen";[3]) sie ist „eine Melodie von Gedanken", „die Königin aller Ideen aus allen Sinnen! Ein Sammelplatz aller Zaubereien aller Künste".[4]) Er nennt sie daher die „geistige Kunst des Schönen". Zu solcher Verbindung der Sinne zum Geiste ist Herders Naturalismus gereift.

Und dennoch sagt er: „Ich bin zu blöde, um meiner kleinen Analyse den prächtigen Titel aufzusetzen: Auflösung der Schönheit in ihre Bestandtheile: ich liefere nur Andeutungen, nur Winke. Eine philosophische Theorie des Schönen in allen Künsten muss etwas mehr liefern, Ausführungen, ein zusammenhängendes vollendetes System."[5]) Und im Reisejournal sagt er: „Ich habe zum Exempel etwas über die Aesthetik gearbeitet, und glaube, wahrhaftig neu zu sein; aber in wie wenigem? In dem Satz, Gesicht sieht nur Flächen, Gefühl tastet nur Formen: der Satz aber ist durch Optik und Geometrie schon bekannt, und es wäre ein Unglück, wenn er nicht schon bewiesen wäre. Blos die Anwendung bliebe mir also: Malerei ist nur fürs Auge, Bildhauerei fürs Gefühl."[6]) So nüchtern hat Herder selbst über die Bedeutung seiner Aesthetik gedacht, obwol oder vielleicht weil er die Aesthetik überhaupt als das Ideal einer Wissenschaft, welche das Erziehungs-Ideal enthalte, erkennt und deshalb schier dithyrambisch preisen zu dürfen glaubt.[7]) Aber trotz solcher enthusiastischen Erweiterung des ästhetischen Ideals hat er den methodischen Zusammenhang von Wissenschaft

[1]) IV, S. 111 f. [2]) ib. S. 161, 117. [3]) ib. S. 163. [4]) ib. S. 166. [5]) ib. S. 163. [6]) ib. S. 443. [7]) ib. S. 21 f, 167—169.

und Kunst eingesehen und bestimmt. Und weil er diesen Zusammenhang begriffen hat, daher konnte er, als der Erste, die Verwirrung, die bei Baumgarten noch über dieses Verhältniss herrscht, aufheben und den Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft deutlich machen. Das ist Herders besonderes Verdienst um die Begründung der Aesthetik.

In der Klarstellung des Begriffs der Aesthetik geht Herder von Riedel zu dem Manne über, dessen „Schatten stille Weihrauchkörner zu streuen, er für eine Ehre hält",[1]) zu Baumgarten. „Er nennet sein Werk Theorie der schönen Künste und Wissenschaften . . Er nennts Aesthetik, Wissenschaft des Gefühls des Schönen, oder nach der Wolfischen Sprache, der sinnlichen Erkenntniss; noch angemessen! . . Er nennet aber auch seine Aesthetik die Kunst schön zu denken; und das ist schon eine ganz andere Sache. . . Die eine ist ars pulcre cogitandi; die andere scientia de pulcro et pulcris philosophice cogitans . . Die Vermischung beider Begriffe giebt also ein Ungeheuer von Aesthetik . . Unsere Aesthetik ist Wissenschaft und will nichts weniger als Leute von Genie und Geschmack; nichts als Philosophen will sie bilden. Sie lehrt Seelenkräfte kennen, die die Logik nicht kennen lehrte." Aber der Titel thut es nicht; „was haben wir Deutsche mit unserem neuerfundenen Namen Aesthetik gewonnen?"[2])

Gewonnen wurde, und zwar durch Herder selbst, die Anbahnung zur Fixirung des eigentlichen Problems, indem nicht mehr als das hauptsächliche Material der ästhetischen Reflexion die Poesie, und als das philosophische Untersuchungsgebiet und Begriffs-Material die Psychologie angesehen blieb, sondern als das Material von Anfang an, wenn überhaupt ein rechter Anfang gemacht würde, das Gesammtgebiet der Künste, und als das philosophische Operationsfeld das Ideal einer Metaphysik des Schönen aufgestellt wurde.

Mit psychologischen Vorurtheilen aller Art räumt Herder rüstig auf. Die psychologischen Schlagworte stören ihn nicht. Ueber das Wort „sinnlich" hat er einen Passus, der noch heute

[1]) IV, S. 16. [2]) ib. S. 22—27.

belehrend erscheint. „Wie viel Begriffe paaret die deutsche Philosophie mit diesem Worte! Sinnlich leitet auf die Quelle und das Medium gewisser Vorstellungen, . . es charakterisirt die Art der Vorstellung, . . es weiset endlich auch auf die Stärke der Vorstellungen, mit der sie begeistern und sittliche Leidenschaften erregen . . Denen, die nicht die Energie des Hauptworts wissen, ist sie eine algebraische Wortformel, die sie nicht verstehen.“ [1]) Ebenso irritirt ihn das Schlagwort „Angeboren“ nicht. „Ist uns das Gefühl der Schönheit angeboren? meinetwegen! aber nur als ästhetische Natur . . Alles liegt in ihm, aber als in einem Keim zur Entwicklung, als in einem Schrein, wo sich eine andere Fähigkeit, wie ein kleinerer Schrein findet: alles aber wird aus Einer Grundkraft der Seele, sich Vorstellungen zu verschaffen, sich eben dadurch, durch diese Entwicklung ihrer Thätigkeit, immer vollkommner zu fühlen, und sich eben dadurch zu vergnügen. Wie schön wird eben damit die menschliche Seele.“ [2]) So verwirft er die aufgestellten „drei Grundgefühle“, und will den besonderen Sinn am Schönen aus der Grundkraft der Vorstellung selbst abgeleitet wissen.

Hier aber erkennen wir bereits die Grenze von Herders Verdienst und wohlthätiger Wirkung. Indem er Vorurtheilen der Psychologie entgegentritt, eine Metaphysik, ein System des Schönen fordert, so denkt er diese Forderung doch nur für die Systematik der Künste, nicht für die Systematik des Geistes. Für das System der Künste hat er in meisterhafter Klarheit seine „Ideen und Linien zu dem grossen Ganzen durch alle schönen Künste und Wissenschaften hindurch zu einer Theorie des Schönen“ [3]) dargelegt. Hier sind die eigenthümlichen Wendungen, welche zu einer neuen Kunst führen, mit Bestimmtheit, mit Angabe des neuen methodischen Mittels gezeichnet. Aber eine solche Systematik der Künste ist keineswegs gleichbedeutend mit einer Systematik des Schönen. Die letztere fordert den Zusammenhang mit den anderen Arten und Inhaltsgruppen des Bewusstseins; sie findet den Zusammenhang im System des Bewusstseins, im System des Geistes. Dadurch erst kann die

[1]) IV, S. 132. [2]) ib. S. 34. [3]) ib. S. 154—169.

Theorie des Schönen zu einer Systematik des Schönen werden, dass sie das Schöne zu einem Gliede im Systeme des Bewusstseins macht.

Wenn aber in solcher Bedeutung das System, welches Herder fordert, verstanden werden muss, so treten die Mängel seines Verständnisses hervor. Er beleuchtet den einzelnen Beitrag jeder einzelnen Kunst für die Darstellung des Schönen; aber er sucht nicht den einzelnen Beitrag zu beleuchten, den die Kunst überhaupt und die Gesammtheit der Künste leistet für die Gesammtheit des Bewusstseins. Der Unterschied derjenigen Bewusstseinsart, welche das Schöne erzeugt, von denjenigen Bewusstseinsarten, welche die Wissenschaft und die Sittlichkeit erzeugen, tritt bei Herder nicht hervor. Vielmehr scheint auch ihm die Kunst zu nichts Höherem da zu sein, als dazu, die „Eine Grundkraft“ der Vorstellungen zu entwickeln, zur höchsten Entfaltung zu bringen; als ob das Erkennen und das sittliche Wollen in der Kunst ihre Vollendung erlangten. So mag Herder als Vorläufer Schillers erscheinen; Vorläufer Kants ist er nicht.

Daher braucht Herder auch die Ausdrücke „Theorie des Schönen“ und „Theorie der schönen Künste“ gleichbedeutend; und das System bezieht sich auf den Umfang der Künste, nicht auf den Unterschied der Bewusstseinsarten in der Erzeugung je ihres eigenthümlichen Inhalts.

Aber nicht allein in dem Begriffe des Systems liegt der Mangel Herders; sondern mit diesem Mangel hängt noch ein anderer zusammen. Herder nimmt den Winckelmann'schen Begriff des Ideals einfach an. Aber während dieser Begriff bei Winckelmann die Bedeutung in sich trug, das Eigenthümliche der Kunst gegenüber der Natur zu kennzeichnen, ist Herders Sinn wie auf die einzelnen Künste, so auf die verschiedenen Ideale derselben gerichtet. Es fehlt nicht an Spuren von der Einsicht, mit der er Winckelmann auch in der von uns hervorgehobenen methodischen Bedeutung des Idealbegriffs studirt habe. Besonders kann man diese Einsicht in der Charakteristik der Baukunst bemerken. „Die Vollkommenheit der Baukunst ist nur in Linien und Flächen und Körpern anschaulich, die ganz

erdichtet, willkürlich abstrahirt und kunstmässig zusammengesetzt ist."[1]) Aber da er eine in seiner Art historische Metaphysik besonders lehren will: — „Es giebt also ein Ideal der Schönheit für jede Kunst, für jede Wissenschaft (!), für den guten Geschmack überhaupt, und es ist in Völkern, Zeiten und Subjecten und Productionen zu finden",[2]) — so tritt vor diesem Interesse an der Mannichfaltigkeit des Ideals der specifische Begriff desselben, die methodische Bedeutung in den Hintergrund. Daher wird die Nachahmung der Natur nicht ausdrücklich verworfen, vielmehr bei der Plastik als ein Vorzug vor der Baukunst anerkannt: „Hier ist Natur: wahre Aehnlichkeit, und also Nachahmung, und also Wahrheit der Kunst, die bis zum Fühlen, bis zur körperlichen Betastung, als dem sichersten Mittel derselben, Wahrheit ist."[3]) Soweit ist die Grundbedeutung des Ideals verleugnet, dass der sinnlichen Energie des Getastes wegen das Erzeugende der Zeichnung gänzlich verkannt wird.

Daher geht Herder an dem Eckstein der ästhetischen Metaphysik vorüber: das Verhältniss von Natur und Kunst zu bestimmen. Die Natur ist für ihn nicht erst auf eine eigenthümliche Weise von der Kunst zu erzeugen, im Unterschiede von derjenigen Art zu erzeugen, welche der Wissenschaft eigenthümlich ist; sondern die Natur gilt ihm als die Vereinigung aller Seelenkräfte, welche die einzelnen Sinne und demgemäss die einzelnen Künste als einzelne Arten des Schönen darzustellen streben. Die Natur aber, als die zu suchende idealische Gesammtheit, ist und bleibt Bürge der Schönheit für alle Ideale der einzelnen Künste. Dass die Kunst, das einzelne Individuum der Natur zu übertreffen, die Aufgabe und, vermöge des Ideals, die Kraft hat, diese Einsicht fehlt bei Herder; diese Bedeutung hat das System des Schönen, welches er fordert, nicht.

Daher überspannt er auch die Bedeutung des Gefühls gegenüber dem Gesichte: weil er nicht begreift, dass die Linie, als ein Gebild der theoretischen Anschauung, den mathematischen Körper zu erzeugen vermag, wie auch in der Musik selbst für

[1]) ib. S. 156. [2]) ib. S. 41. [3]) ib. S. 156.

Melodie und Harmonik das Linien-Element diese methodische Bedeutung hat; während das Getast nur nachfühlen, nicht die Form erschaffen kann. „Tritt vor die Arbeiten der Phidias und Lysippe, und schliesse deine Augen, und erfühle dir in dieser heiligen Dunkelheit die ersten Ideen schöner Natur.“ [1]) So konnte Herder allenfalls pädagogisch reden; receptiv mag sich so der Sinn für plastische Schönheiten wecken lassen. Winckelmann aber wollte zeigen, wie die Phidias und Lysippe selber ihre Arbeiten zu Stande bringen konnten. Die „Dunkelheit“ dieses Problems erhellte der Begriff des Ideals, als des methodischen und instrumentalen Grundbegriffs der Kunst, vermöge dessen die Kunst zum Vortheile der Natur von derselben sich unabhängig macht, und auf die Gefahr hin, sie zu übertreffen, in eigener „Auswahl“ der in der Natur zerstreuten Theile eine neue Natur, einen neuen Himmel und eine neue Erde schafft.

In dieser Schaffensart will die Kunst zuvörderst der Natur gegenüber charakterisirt sein. Das bedeutet die Forderung des Systems des Schönen, welche Herder gestellt, aber nicht als die Forderung einer Theorie des Schönen im Systeme der Arten des Bewusstseins, im Systeme der Philosophie verstanden hat.

Diese Bedeutung des Systems, welche Herder verschlossen blieb, trennt die Lehrjahre Herders bei Kant von der Akme, welche dieser in seinem 57. Lebensjahre und in ihm die Geschichte des menschlichen Geistes erreicht hat. Die Entwicklung dieses Systems begann mit der Kritik der Wissenschaft der Erfahrung, der Natur. Die Ideen, in welchen die Natur-Gesetze sich begrenzen, führten zur Kritik des Sittengesetzes. Und Kant stand bereits an der Schwelle des Greisenalters, als er das System mit dem dritten kritischen Werke abschloss: durch welches das Verhältniss des Geistes zur Kunst in unserer classischen Dichtung verjüngt ward.

[1]) ib. S. 157.

Systematische Einleitung.

Wenn wir die bisherigen Versuche der ästhetischen Reflexion überschauen, so zeigt sich der richtige Weg in dem Gedanken: als eine Bethätigung der Seele das Interesse am Schönen nachzuweisen. Sofern man daher Gesetze des Schönen suchte, glaubte man solche in anthropologischen Analysen, mithin als Naturgesetze der Seele ermitteln zu können. Selbst das Schlagwort der Nachahmung der Natur sollte, im Grunde genommen, nicht bedeuten, dass die Kunst nichts Anderes zu thun und zu erstreben und zu bezwecken habe als, was in der Natur schon vorhanden sei, ihrerseits nochmals abzubilden, eine Natur im Kleinen darzustellen; sondern es sollte der Willkür die Kunst entreissen und der Wissenschaft analog ein gesetzliches Schaffen ihr ermöglichen, ein Schaffen nach einem Vorbild zwar, aber kraft seelischer Verhältnisse, welche diesem zu entsprechen und gerecht zu werden vermögen. Es wurde mithin das Schöne dem Bewusstsein zugewiesen, im Verhältniss zum Bewusstsein stehend betrachtet.

Diese Zugehörigkeit musste daher auch alsbald strenger gefasst werden. Wenn das Schöne, selbst dasjenige in der Natur, im Bewusstsein entsteht als besonderes Interesse der Seele, als eine besondere Bethätigung seelischer Kraft, so liegt darin zugleich, dass die Wege der Seele nicht ausgemessen sind, wenn nicht der Weg zum Schönen in seiner Eigenthümlichkeit erkannt ist. Eine solche Eigenthümlichkeit entdeckte Winckelmann — und es ist sein Hauptverdienst — im Ideal des Schönen.

Mit diesem Begriffe eroberte Winckelmann der Kunst ihre Selbständigkeit als Art und Bethätigungsweise des Bewusstseins. Die Natur galt nunmehr so wenig schlechthin als Vorbild, dass sie vielmehr, als einzelnes Ganzes genommen, die Kraft des Künstlers zu zerstreuen schien, die sich erst in der selbständigen „Auswahl“ sammeln und bewähren konnte. Der Idealbegriff lehrte die eigenthümliche Bewusstseinsweise erkennen, welche die wahre Kunst auszeichnet. Die Kunst schien sich dadurch von der Wissenschaft methodisch zu unterscheiden und über sie zu erheben. In der Wissenschaft, so glaubte man, haben wir receptiv die Natur zu studiren und in dem allmählichen Fortschritt unserer Kenntnisse zu einem relativen Abdruck zu bringen; in der Kunst dagegen könne man selbständig vorgehen, die Alten nach dem durch ihre Natur- und Kulturverhältnisse zwar begünstigten, dennoch aber ihrem Schöpfergeiste zu verdankenden Entwurfe von Einfalt und Hoheit, und die Neueren zwar nach dem Muster der Antike, aber da diese selbst das Werk freier Schöpfung war, so konnte auch das Muster nicht als schlechthin nachzuahmendes Natur-Vorbild gelten. Auch der Sittlichkeit gegenüber wurde die Kunst eher als selbständig und diese fördernd gedacht, denn als von ihr abhängig und ihren Maassen unterworfen. Allenfalls nahm man die theosophische Zuflucht: den Quell des Schönen in Gott zu legen.

Durch diese Betonung des Eigenen, Selbständigen der Kunst wurde sie jedoch, sowenig man das wollte oder glaubte, dem Zusammenhange des allgemeinen Bewusstseins wieder entrissen. Sie trat nicht blos in den Mittelpunkt des Interesses an der menschlichen Kultur, sondern sie schien in der That die Blüthe der Menschheit zu bilden, sodass als ihre Früchte Wissenschaft und Sittlichkeit erscheinen mochten. Darüber also ging die Selbständigkeit von Wissenschaft und Sittlichkeit verloren. Und diese Selbständigkeit ist für die Kunst selbst nothwendig, nicht blos für die Charakteristik des Bewusstseins von Wissenschaft und Sittlichkeit. Denn (vgl. oben S. 5.) Wissenschaft und Sittlichkeit sind nun einmal der Stoff der Kunst, den diese zwar selbständig zu bearbeiten und zu neuen Schöpfungen umzubilden hat: ohne den sie aber schlechterdings nicht zu operiren an-

fangen kann. Wissenschaft und Sittlichkeit sind demnach nicht Früchte oder Erzeugnisse der Kunst, sondern Voraussetzungen derselben. Wenn daher das Ideal das Schaffen der Kunst charakterisirt, so wird, wenn anders die Kunst als eine dem Bewusstsein angehörige Bethätigungsweise gedacht werden soll, unter den anderen Bethätigungsweisen des Bewusstseins, unter Wissenschaft und Sittlichkeit diese dem Ideal verwandte Richtung nachzuweisen sein. Oder die Kunst stände isolirt unter den Arten des Bewusstseins und der Zusammenhang des Bewusstseins wäre gebrochen und vereitelt.

Diese allgemeine Gefahr stellt die enthusiastische Schätzung dar, welche der Kunst im Zeitalter und unter dem Gesichtspunkte der Humanität zu Theil ward. Der ästhetische Horizont ist ins Ungemessene durch diese Idee erweitert, das Interesse an allen Arten und Erscheinungen des Schönen zur feinsten Bildung geläutert und erstarkt, die künstlerische Production daher auch zu gewaltigem Aufflug und zu reinem Selbstgefühl erhoben; aber der Trieb und die Fähigkeit zur methodischen Erkenntniss des Schönen ist durch diese Ueberspannnung ihrer Eigenart getrübt und gehemmt worden. Bei Herder verflüchtigt sich bereits der Winckelmannsche Idealbegriff. Schiller und Goethe stehen einsam, wie sie allein auch unter einander und mit ihren nächsten Freunden über den Grund und letzten Werth ihres Arbeitszieles grübeln und sich Sorge machen. Sie sind wahrhafte Philosophen der Kunst, weil sie das Eigenthümliche der Kunst im Zusammenhange derselben mit dem Ganzen des Bewusstseins, mit dem Eigenthümlichen von Wissenschaft und Sittlichkeit suchen, und nur innerhalb der allgemeinen, bei allen geltenden Selbständigkeit der Bewusstseinsarten auch die Kunst-Art des Bewusstseins gerechtfertigt wissen wollen. Sie sind die Jünger Kants.

Wenn die Bedeutung Kants darin besteht, dass er der Philosophie ein System geschaffen hat, so liegt der Sinn und Werth dieser Bedeutung in dem Begriffe, welchen durch Kant das System der Philosophie erlangt hat. Das System bedeutet bei Kant nicht einen geschlossenen Zusammenhang von Erkenntnissen, sondern den Zusammenhang von Erzeugungs-

weisen des Bewusstseins, deren jede für sich einen eigenthümlichen Inhalt hervorbringt. Diese Inhalte müssen einander verwandt sein, weil die Erzeugungsweisen aller Inhalte, als Erzeugungsweisen des Bewusstseins, verwandt sind, weil sie somit ēine systematische Einheit bilden.

Alle Philosophie leitet die Gesetze der Natur und der Sittenwelt aus dem Bewusstsein ab. Solche Gebilde des Bewusstseins sind die allerersten Abstractionen der griechischen Philosophen, wie die von dem Unendlichen, den Atomen und den Ideen. In der neueren Philosophie wird die gemeinsame Quelle dieser Begriffe ausdrücklich bezeichnet und als Springpunkt der Philosophie festgelegt. Aber das *cogito* Descartes', auf welches die nachkantische Philosophie zurückging, konnte noch nicht den Charakter des Systems, den es auch bereits anstrebte, gewinnen, weil unter dem Vereinigungspunkte des *cogito* die Gebilde des Bewusstseins nicht nach ihrem verschiedenen Erkenntniss-Werthe unterschieden wurden. Eine solche Verschiedenheit der Geltungswerthe musste sich kenntlich und fühlbar machen. Die moralische Gewissheit musste eine andere Art von Gewissheit bedeuten als die der Natur-Erkenntniss, als die mathematische *certitude*. Gebilde des Bewusstseins aber, des Denkens sind beide Gebiete, die Natur wie die Moral. Auch der Apriorismus und Idealismus Leibnizens vermochte diese Grundfrage des philosophischen Glaubens, vielmehr die Rechtfertigung der Arten menschlicher Wissenschaft nicht ins Klare zu bringen. Er mochte ein System der Welt erdenken: ein System der Philosophie hat er nicht errichtet.

Kant schuf ein System der Philosophie, weil er von dem Unterschiede in der Geltungsart von Wissenschaft und Moral ausging, dennoch aber die Gewissheit beider annahm, und erhärten konnte: weil er beide als Erzeugnisse des Bewusstseins, und zwar, obwol im Bewusstsein zusammenhängende, so doch als Erzeugungsweisen besonderer Bedingungen des Bewusstseins nachwies. Ihm galt weder die Natur als schlechthin gegeben, noch die Sittlichkeit in der Natur oder sonst offenbart. Beide liessen sich aus Bedingungen des Bewusstseins ableiten. In dieser Instanz der Bedingungen und ursprünglichen Quellen des

Bewusstseins lag die Möglichkeit der Vereinbarung zu systematischer Gleichwerthigkeit, zur Herstellung einer Einheit der Erkenntniss, trotz der Verschiedenheit der Gewissheitsarten. Die Freiheit des Willens lässt sich nicht ebenso wahrnehmen wie die Wirkung der Schwerkraft. Aber wie die Schwerkraft der Natur ein Gesetz der Erkenntniss ist, so muss doch auch die Freiheit als ein Gesetz der sittlichen Erkenntniss gelten dürfen. Natur-Erkenntniss ist nicht Sitten-Erkenntniss; als Arten der Erkenntniss sind sie verschieden: in der Gattung der Erkenntniss, im Princip des Bewusstseins sind sie geeinigt.

Diese Einigung erfolgte mithin in dem idealistischen Grundgedanken: dass alle Geltung in Natur- und Weltgeschichte aus dem Bewusstsein, aus der Idee abstamme. Aber die Geltungsart, die Gewissheitsart braucht nicht dieselbe zu sein, so wenig als der Inhalt der Bewusstseins-Gebilde derselbe ist. An dieser Doppelwendung scheiterte der alte Idealismus, sodass er nicht zur Einheit eines Systems gedeihen konnte. Er wollte alle Arten der Realität vom Bewusstsein ableiten; aber er nahm sich nicht das Recht, einen Unterschied unter den Erkenntnisswerthen zu bestimmen. Und indem in den Geltungswerthen der Unterschied nicht herausgestellt wurde, blieb auch in den Inhalten des Bewusstseins der Unterschied verdunkelt und verschränkt. Nicht nur der Unterschied zwischen Natur und Sittlichkeit wurde, auch im Inhalt der Kulturgebiete, nicht deutlich bestimmt; sondern auch ein so wichtiges, so eingreifendes, so breites und universelles Kulturgebiet, wie die Kunst ein solches darstellt, empfing keinen Ort im System der Philosophie, blieb ohne systematische Beglaubigung, ohne den Nachweis, dass das Bewusstsein als Princip aller Kulturgebiete auch für dieses Quell und Bedingung ihres Werthes und Zweckes, wie Grund ihrer Erzeugungsweise sei. Das Princip des Bewusstseins war somit mangelhaft bestimmt, solange es nicht die Kunst zu erklären vermochte.

Es könnte auffallen, und es konnte besonders im Ausgang des vorigen Jahrhunderts auffallen, dass auch dieser Anspruch an die Philosophie ergehen musste: die Kunst zu rechtfertigen, wie die Wissenschaft und die Sittlichkeit. Denn freilich, so-

lange man die Gesetze der Philosophie als Denk-Gesetze suchte, durfte die Kunst der Philosophie entzogen bleiben. Phantasie und Weisheit wurden, und zwar nicht immer blos mit spielendem Ernste, als Gegensätze aufgestellt. Seit aber die Philosophie anfing, nicht einmal mehr die Natur lediglich aus dem Denken herzuleiten, geschweige die Sittlichkeit aus Identität und Widerspruch zu enträthseln, und seit man andrerseits anfing, für die Kunst Seelenkräfte ausfindig zu machen, da konnte das System nicht mehr für geschlossen gelten, wenn es die Kunst nicht einbegriff. Zeigte doch gerade die Kunst am durchgreifendsten, was alle Wissenschaft und alle Sittlichkeit von sich aussagen soll: dass alle Art von Wirklichkeit ein Gebild des Bewusstseins sei, und in ihrem Werthe für das Ganze des Bewusstseins und somit für das Ganze der Kultur dadurch beglaubigt werde: durch welche Bedingungen des Bewusstseins sie erzeugt sei. Die Erzeugungsweise, vermöge welcher, wie aller Inhalt des Bewusstseins, so auch die Kunst, entstehe, beleuchtete ihren Grund auf dem Gebiete der Bethätigungen des Bewusstseins und bestimmte ihren Ort in dem System der Philosophie.

Die Erzeugungsweise der Bewusstseins-Inhalte war der Leitfaden für die Charakteristik der Bewusstseins-Gebiete und ihrer Geltungswerthe. Der Unterschied in den Erzeugungsweisen liess sich nämlich durch die R i c h t u n g bestimmen, welche das Bewusstsein auf den zu erzeugenden Inhalt einschlug. Solcher Richtungen in der Erzeugung der Bewusstseins-Inhalte liessen sich d r e i unterscheiden.

Die Natur erstlich darf freilich nicht als schlechthin gegeben gelten; sondern sie muss erzeugt werden. Aber die Bedingungen des Bewusstseins, kraft deren sie erzeugbar wird, nehmen die Richtung, sie als eine Wirklichkeit zu erzeugen, von welcher auch andere Bedingungen der Erkenntniss, nemlich die Empfindungen, unmittelbar Kunde zu geben beanspruchen. Demnach soll die Natur in ihrer Erzeugungsweise, kraft der Richtung, welche das Bewusstsein in derselben nimmt, als eine Wirklichkeit gelten, die von den Bewusstseins-Bedingungen durchaus unabhängig sei. Die Natur gilt so sehr als der Inbe-

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

griff alles Seins und aller Wirklichkeit, dass sie auch als das alleinige Urbild der Kunst gedacht wurde.

Anders ist die Richtung zu verstehen, welche das Bewusstsein bei der Erzeugung des Sittlichen nimmt. Hier ist es nicht eine durchaus bestehende Wirklichkeit, die abzubilden wäre; das Erzeugen ist nicht reconstructiv gemeint, sondern auf die Zukunft einer Wirklichkeit gerichtet. Stellt die Natur ein Dasein dar, so wird die sittliche Welt im Sollen vorgestellt. Die Richtung des Bewusstseins bei der Erzeugung des Sittlichen ist demnach dadurch ausgezeichnet: dass keine schon vorhandene Wirklichkeit genüge, sondern

die Erzeugung selber ewige Aufgabe bleibe.

In der Natur geht die Richtung auf den Anfang und Ursprung der Dinge, und als Probe nur für den gesetzten Anfang ist der Schluss gemeint, der auf das Weltende gewagt wird. In der Sittlichkeit dagegen geht die Richtung des Bewusstseins unverwandt auf das Ende der Tage. Erzeugt wird der Inhalt dort wie hier; dort aber soll er nur als ein nacherzeugter gelten, hier dagegen als ewig zu erzeugender. Dort gilt die Erzeugung als methodisches Mittel; hier neben dieser Mittelsbedeutung zugleich als methodischer Zweck.

In Natur und Sittlichkeit lassen sich alle Arten der wissenschaftlichen Erkenntniss einordnen. Die Geisteswissenschaften sind moralische Wissenschaften, soweit sie nicht in ihren Methoden und Hilfsmitteln von Mathematik und Naturwissenschaft geleitet und inhaltlich erfüllt werden. In ihrer Chronologie nimmt auch die Geschichte die Mathematik in Anspruch. Insofern die sittlichen Ideen auf die Naturwesen der Menschen zur Anwendung kommen, haben alle Wissenschaften, auch die moralischen, in ihren Grundlagen und ihrem Material an den Naturwissenschaften Antheil. Wenn dies thatsächlich von der Psychologie seit Aristoteles anerkannt ist, so muss es auch für die Sprachwissenschaft sein Theil Wahrheit haben. Und auch die Rechtswissenschaft, welche die jeweiligen Wirklichkeiten auferbaut, in denen die sittlichen Ideen Gestalt gewinnen, ist in der Rücksicht auf die Natur-Bedingungen jener Thatsachen und Wirklichkeiten an die Empirie der Natur-Beschreibung ge-

wiesen, wenngleich sie andrerseits und in ihrer Hauptrichtung das Ewige, die ewige Vertiefung der sittlichen Aufgaben als ihren Inhalt zu erzeugen hat.

Alle Wissenschaften sind sonach in Natur und Sittlichkeit eingeschlossen. Die Kunst allein, so unglaublich es scheint, stellt eine eigene Welt dar, die weder in der Natur noch in der Sittlichkeit aufgeht. Es scheint unglaublich; denn die Kunst kann ja keine anderen Wesen hervorbringen und darstellen, als welche die Natur erfüllen. Aber wir sahen bereits die Aesthetik da eigentlich entstehen, wo das Uebertreffenwollen der Natur, wo das Ideal als Gegenstand und Aufgabe der Kunst anerkannt ward. Nun kann freilich der Einwand erhoben werden: dass die Kunst ja ihre Gebilde nicht anders als in die Natur versetzen könne, wenngleich sie mit denselben die Natur bereichern mag. Also wäre es doch Natur, was die Kunst darstellt. Indessen die Gebilde, welche die Kunst hervorbringt, gehören nur indirect, nur in Beziehungen, welche das Bewusstsein erst zu vermitteln hat, in die Sinnenwelt; wie andrerseits auch die Gebilde der Sittenwelt nicht als Natur-Wirklichkeiten aufzufassen sind, weil sie etwa von Menschen erdacht werden und weil in bürgerlichen Einrichtungen ihre Realisirung angestrebt wird: ihre wahre Heimath, von der aus sie mahnen und wirken, ist dennoch nicht die unmittelbare geschichtliche Wirklichkeit. Aber auch in dieser Sittenwelt liegt das eigentliche Gebiet der Kunst nicht.

Die Kunst will und — kann nicht das Sollen darstellen, in welchem die Welt des Menschen sich verwirklicht, im Unterschiede von allem Thier, und allem Kunsttrieb der Thiere. Die wunderbare Willkür der Phantasie ist nicht die Freiheit des Willens; und das Gesetz des Schönen, welches die Instanz des Genies vertritt, ist nicht das Sittengesetz. Die Gebilde der Kunst wollen so wenig erbauliche Typen aus dem Reiche der Sitten darstellen, wie sie lehrreiche Fälle der Naturgesetze vorführen wollen. Es ist eine eigene Welt die Welt der Kunst; es sind eigene Schöpfungen die Schöpfungen der Kunst, und so müssen es auch eigene Gesetze sein, welche diese Erzeugungen beherrschen.

Die Richtung des Bewusstseins, welche die Kunst auf den von ihr zu erzeugenden Inhalt nimmt, muss sonach eine besondere, von den bisherigen Richtungen sich unterscheidende sein.

Das doppelte Bedenken gegen diese Eigenthümlichkeit der Kunst, nemlich von Seiten der Wissenschaft und der Sittlichkeit, wird erklärlich gerade aus seiner Aufklärung, in der es erledigt wird. Es giebt in der That keine anderen Objecte als Natur und Freiheit, Natur und Sittlichkeit. Es lässt sich daher sehr wol verstehen, dass man die Natur-Nachahmung einerseits und die moralische Didaktik andrerseits als Zweck und Gegenstand der Kunst denken zu müssen glaubte. Eine andere Art von Object giebt es freilich nicht. Aber die Richtung des Bewusstseins bei der Erzeugung des Inhalts kann eine so selbständige, durchaus neue und eigenthümliche sein, dass diese Objecte selbst, Natur und Freiheit, zu blossem Material herabsinken, an welchem kraft der neuen Richtung eine neue Erzeugung sich bewährt und als einen neuen Inhalt, als ein neues Object das Schöne hervorbringt, für welches Natur und Freiheit, so gediegen sie in ihren eigenen Richtungen sind, als blosser Bildungsstoff dienen.

Schon geschichtlich und literarisch lässt sich diese Selbständigkeit des ästhetischen Objectes erkennen; der Natur gegenüber nicht nur durch die Anerkennung des Ideals, sondern auch durch die geschichtliche Einsicht, welcher innerhalb der Einschränkung, der sie bedarf, eine sichere Wahrheit beiwohnt: dass nemlich die Natur erst durch die Kunst dem Bewusstsein des Schönen erschlossen worden ist. So selbständig zeigt sich die Kunst der Natur gegenüber, dass sie die letztere in der anderen Beziehung, die sie so energisch auf das Bewusstsein übt, in der Offenbarung des Schönen erst erobern muss für das Bewusstsein. Ohne die Kunst bliebe die Natur nur die Darstellung der Natur-Gesetze. Ihre Schönheit enthüllt erst die Kunst.

Und ebenso ist und bleibt dem Sittlichen gegenüber die Kunst souverän. Im Tragischen, wie im Komischen behält sie sich ihre eigenen moralischen Gerechtsame vor. Die ästhetische

Behandlung des Sittlichen ist eine selbständige und eigenmächtige. Und diese sittliche Eigenkraft der Kunst hilft an der Eroberung der Natur für das Schöne mit. Die wilden Schrecken der Natur flössen uns ein eigenes Interesse ein, und die stille Einfalt der Natur lernen wir gleichsam als einen Nachhall der Dichtung vom Paradiese lieben. Natur und Sittlichkeit werden durch die Kunst zu einem neuen, eigenthümlichen Inhalte umgeschaffen, in welchem dennoch Natur und Sittlichkeit selbst dem Stoffe nach erhalten bleiben.

Als eine solche eigenthümliche Richtung des Bewusstseins, in welcher dasselbe einen neuen, eigenen Inhalt erzeugt, hat Kant das ästhetische Bewusstsein ergründet, und in der Charakteristik desselben das System der Bewusstseins-Arten, das System der Philosophie vollendet. Wie die Kunst ein eigenthümliches Glied im Ganzen der Kultur, so bedeutet das ästhetische Bewusstsein eine eigene Gesetzlichkeit des Bewusstseins. Und die Aesthetik bedeutet sonach ein nothwendiges Glied im System der Philosophie, — sofern die Philosophie zu ihrer Aufgabe hat: die Inhalte der Kultur als Erzeugnisse des Bewusstseins zu begründen, gemäss den selbständigen Richtungen des Bewusstseins in der Erzeugung dieser Inhalte nach ihrer deshalb und darin principiellen Verschiedenheit zu kennzeichnen, zugleich aber auch in ihrer systematischen Einheit festzuhalten; weil alle diese Richtungen aus dem Einen Punkte, aus dem gemeinschaftlichen Principe des Bewusstseins hervorgehen.

Wenn wir daher die Selbständigkeit der ästhetischen Richtung des Bewusstseins und zugleich ihre systematische Bedeutung, ihre Bedeutung in dem und für das System der kritischen, auf die Begründung der Kultur gerichteten Philosophie verstehen und kennen lernen wollen, so müssen wir vorher die methodischen Grundbegriffe betrachten, mit denen die Erfahrungslehre als die Philosophie der Natur, und sodann diejenigen, mit denen die Sittenlehre als die Philosophie der Freiheit errichtet worden sind. Denn Natur und Sittlichkeit bleiben ja der Gegenstand der Kunst, obzwar sie nur Material für einen neuen Gegenstand abgeben. Die Gesetze, welche

für Natur und Sittlichkeit gelten, müssen daher für die Kunst auch bestehen bleiben, wenngleich sie von positiven zu negativen Bedingungen werden. Als solche aber erlangen sie dennoch, durch die zu entdeckenden positiven Kunst-Gesetze, in dem Bereich und Bezug ihrer Geltung eine für andere Nutzbarkeit erweiterte und somit auch veränderte Bedeutsamkeit.

A. Das Object der Natur.

In dem Schlagworte der Natur-Nachahmung versteckt sich die wissenschaftliche Unbildung, die in dem Vorurtheile besteht, dass die Natur als schlechthin gegebene Wirklichkeit vorhanden wäre, die man nur nachzubilden hätte; während doch naturwissenschaftliche und besonders mathematische Bildung erkennen lehrt, dass stets und überall die Natur im Ganzen wie im einzelnen Objecte von der Forschung entdeckt werden müsse, und somit jedes Naturobject als ein Idealbegriff der wissenschaftlichen Erzeugung anzusehen sei.

Zu dieser Einsicht, der eigentlich philosophischen, ist die Wissenschaft selber nur ganz allmählich herangereift. Mit ihr ringen Kopernikus und Galilei, Keppler und Descartes, Leibniz und Newton. Das geschichtliche Verständniss, welches Kant von diesen Vorbereitungen der philosophischen Einsicht gewonnen, war seine fruchtbarste Voraussetzung: er charakterisirt sich selbst in der Vorrede zur zweiten Ausgabe der Kritik der reinen Vernunft als Nachbildner des Kopernikus. Wie dieser „den Zuschauer sich drehen und dagegen die Sterne in Ruhe liess“, so machte er für seine neue Metaphysik die Annahme: „die Gegenstände müssen sich nach unserem Erkenntniss richten“ (Kr. S. 17); nicht die Erkenntniss nach den Gegenständen. Diese Kopernikanische Drehung bezeichnet er als die „veränderte Methode der Denkungsart“. Die Veränderung bezieht sich, beim historischen Lichte besehen und nach Kants eigenem historischen Urtheile, nur auf die engere Schulmetaphysik, nicht

auf die mit der Forschung verbundene Philosophie der Klassiker, wenigstens was deren Grundgedanken und Tendenzen betrifft. Bei Kant wurde diese Einsicht klar und reif, indem sie sich von den Mängeln unbestimmter Begriffe und von den Verwicklungen und Widersprüchen sich kreuzender Tendenzen mit der Anticipationskraft des Genius befreite. Bei Kant ist diese Einsicht der Grundgedanke: die Natur ist nicht schlechthin gegeben, sondern in ihrer Bestimmtheit wie in ihrer Ausdehnung schöpferisch zu entdecken.

Aber wie dieser Gedanke in Verbindung mit der sich regenerirenden Forschung entstanden war und auf Grund geschichtlichen Verständnisses zu einem philosophischen Leitgedanken wurde, so konnte und kann er nur in treuem Bunde mit der Wissenschaft fruchtbar und gleichartig wirken. Diejenigen Nachfolger Kants, welche die Wissenschaft in ihrer Selbständigkeit, in ihrem, wenngleich dunkelen, Rechte nicht hingebend anerkannten, missbrauchten daher den kühnen und doch schlichten Satz: „Der Verstand ist der Urheber der Natur.“ Sie veruntreuten diesen Urheber-Verstand, weil sie nicht nach seinem Zusammenhange mit der Forschung, nach seinem Ursprung in den fundamentalen Methoden, nach seiner Bedeutung als Sammelname dieser Methoden denselben anerkannten, noch begriffen. Sie machten sich einen eigenen, aparten Verstand, mit dem sie sich an die Natur heranwagten, wie sie diese nicht studirten, sondern, wie sie es nannten, construirten; während Kant von dem Natur-Verstand ausging, von den Begriffen und Gesetzen, in welchen die Natur sich verkörpert. Für Kant war der Verstand nicht subjectiv ein Denk-Vermögen überhaupt, sondern objectiv der Inhalt der Natur-Begriffe, der Inbegriff ihrer Kräfte und Gesetze. Hegel beweist mit seinem Verstande und seinen Begriffen, dass Newton absurd sei; Kant will nichts Höheres, als den Antheil des Verstandes, die Kraft der Begriffe an dem Weltsysteme Newtons darlegen.

Wer an dem scholastischen Gegensatz des Subjectiven und des Objectiven festhält, wird Kant niemals verstehen können: weil er auch die Wissenschaft in ihrem Grunde nicht versteht. Bei Kant bedeutet das Subjective ausschliesslich dasjenige, was

dadurch gerade und zwar allein objectiv ist. Und andererseits gilt nur dasjenige als objectiv, was subjectiv als eine Richtung des Bewusstseins sich nachweisen lässt. Diese Doppelbedeutung hat der Doppelbegriff, welcher das Fundament der Kantischen Lehre bildet: der Begriff des *Transscendental - a priori*, den die Vorrede zur zweiten Auflage der Kritik mit den verfänglichen Worten kennzeichnet: dass wir „von den Dingen nur das a priori erkennen, was wir selbst in sie legen.“ Aber er unterlässt nicht, dieses Verfängliche als die „dem Naturforscher nachgeahmte Methode“ zu bezeichnen. Wir selbst, die wir in die Dinge dasjenige zu legen haben, was wir von denselben a priori erkennen sollen, diese „wir selbst“ sind nicht die speculativen Grübler, die abseits von der Wissenschaft „Luft und Licht a priori construiren“, sondern allein die Naturforscher sind als diese „wir selbst“ recognoscirt. Die Forscher der Natur-Objecte erkennen a priori, nicht die „vornehmen Nichtarbeiter“, die die Selbständigkeit und immanente Fruchtbarkeit der Wissenschaft verleugnen und verkennen.

Das a priori hat demnach sein Korrectiv in dem Transscendentalen. Denn dieses hat keineswegs irgend einen Zusammenhang mit dem Transscendenten; sondern es bedeutet lediglich die allgemeine Disposition für alle Sonderbegriffe und alle Einzel-Methoden. Uebergreifend ist in dem Transscendentalen lediglich die Richtung alles Denkens, aller Begriffe auf die Wissenschaft und deren Grundlegung, somit die Vorausannahme von der Wirklichkeit derselben. Diese Rücksicht auf die Wissenschaft, welche den Begriff des Transscendentalen erfüllt und ausmacht, ist der objective Gehalt, ist der Zug zum Objectiven, von welchem das Kantische Philosophiren bestimmt ist. Die Rücksicht auf die Wissenschaft ist die Rücksicht auf die Natur; denn die Wissenschaft, von welcher Kant ausgeht, ist die Natur-Wissenschaft.

Es ist sonach ganz verkehrt und verirrt, wenn man fabelt, Kant habe Dinge an sich angenommen oder nicht angenommen. Dieser Terminus ist ein systematischer, der nur im Systeme seine Bestimmung und Bedeutung hat. Das aber muss die Grundrichtung, welche das Transscendentale bezeichnet, von

vornherein ausser allem Zweifel setzen: dass die Objectivität, die Realität der Natur von Kant nicht verdeutet und vernachlässigt, geschweige in platter Dogmatik verleugnet sein kann; denn — „mein Platz ist das fruchtbare Bathos der Erfahrung" — [1]) seine transscendentale Methode will die Wissenschaft der Natur, deren Wirklichkeit er annimmt, nach ihrer Möglichkeit begründen.

Diese Beziehung auf die Dinge enthalten alle Kantischen Grundbegriffe. Die transscendentale Erkenntniss soll untersuchen „die Erkenntnissart von Gegenständen, insofern diese a priori möglich sein soll" (Kr. S. 44). Ebenso wird nicht gefragt nach der Möglichkeit der Gewissheit von analytischen, sondern von synthetischen Urtheilen. Synthetische Urtheile aber betreffen nicht blosse Begriffe, als Gebilde des Denkens, sondern Gegenstände der Wissenschaft, Gegenstände der Erfahrung. Wer keine Wissenschaft annimmt, dem kann auch keine Philosophie helfen. Der Skepticismus ist „keine ernstliche Meinung". [2]) Wo immer Philosophie, wo Metaphysik Sinn und Kraft hatten, da wurde Wissenschaft erzeugt und beglaubigt; da wurde das Bedenken, „ins Innere der Natur dringt kein erschaffner Geist" als „Grille" erkannt, [3]) da wurde die Gewissheit der Erkenntniss von der Realität der Sinnen-Welt, von dem Dasein der Natur, von der Wirklichkeit der Dinge befestigt und gefördert.

Einer Bedingung jedoch wurde dieser Glaube und diese Grundannahme unterworfen: nicht die Gewissheit der Dinge sollte bestehen dürfen, sondern die Gewissheit der Erkenntniss der Dinge. Nur in der Erkenntniss sollte die Bürgschaft liegen für die Realität der Natur. Das will sagen: die sogenannte Metaphysik eines Hume hatte für Kant, von ihren wohlthätigen Erweckungen redlicher Zweifel und dem Nachweise bedenklicher Lücken in unseren Ueberzeugungen abgesehen, nicht mehr Werth, als die dogmatischen „Träume" der Wolf'schen Schulgedanken. Die Metaphysik sollte darin vornehmlich ihren Werth erkennen: die Wissenschaft der Natur zu fördern und zu

[1]) Bd. III, S. 153. [2]) Bd. I, S. 493. [3]) Kr. S. 250.

erklären. Aber die Natur sollte als Problem der Wissenschaft Gegenstand der Speculation bleiben, nicht als Ding an und für sich oder der selbständigen sogenannten philosophischen Speculation, ohne Beziehung auf die eigentliche Wissenschaft. Als „Gegenstände der Erfahrung“ allein sollten die Gegenstände gedacht werden können. In der Naturwissenschaft sollte die Natur ihren Grund und für die Speculation ihre Existenz haben. Diesen Appell an die Wissenschaft bezeichnet und bedeutet der Zug zum Subjectiven, welcher neben dem auf das Objective die transscendentale Methode beherrscht. Die Gegensätze „subjectiv-objectiv“ sind schief, sind Ueberbleibsel der Scholastik. Es giebt kein Object, ausser durch das Subject; aber das Subject, durch welches das Object zu begründen ist, darf nicht als das Individuum, und auch nicht als die Gattung der Subjecte gedacht werden; sondern es ist das in der Wissenschaft objectiv gewordene Bewusstsein. Diese Objectivirung des Bewusstseins, wie andererseits diese Subjectivirung der Dinge vollzieht innerhalb der transscendentalen Methode und in ihren Richtungsschranken der Grundbegriff des *a priori*.

Wenn man den Sinn streng verstehen will, den Kant mit dem Begriffe verband, welcher von Platon ab durch die Geschichte der Philosophie hindurchgeht, so muss man nicht bei Raum und Zeit, als den Formen der Anschauung, stehen bleiben, noch bei den Begriffen, als den Formen des Denkens; denn diese beiden Arten des a priori sind nur Mittel und Bausteine zum eigentlichen a priori, nicht schon dieses selbst. Was Raum und Zeit, und was die Kategorien zu bedeuten haben, ersieht man aus ihren Leistungen: diese aber bestehen in dem Aufbau der Grundsätze. Die synthetischen Grundsätze sind das eigentliche a priori.

Wenn der erste derselben alle Gegenstände als Anschauungen zu extensiven Grössen macht, so kommt in diesem Inhalt des Grundsatzes das a priori der Raum-Anschauung zu seiner Geltung. Und wenn der Grundsatz der Causalität die Verknüpfung in Ursache und Wirkung zu dem Gesetze der Veränderungen macht, so ist darin die Kategorie der Causalität und Dependenz wirksam und latent. Weiter bedeutet ebenso auch

die Kategorie der Substanz nichts, als was der Grundsatz der Substanz entfaltet: es ist „alles, was sich verändert, bleibend, und nur sein Zustand wechselt“ (Kr. S. 179). Die synthetischen Grundsätze aber tragen deutlich dieses Doppelgesicht des Subjectiv-Objectiven, welches allen transscendentalen Principien eigen ist. Denn sie sind im Grunde nichts Anderes, als was die objectiven Grundlagen der Wissenschaft, was die mechanischen Principien als Voraussetzung der Construction und Rechnung besagen. S i e o f f e n b a r e n j e n e V o r a u s s e t z u n g e n d e r M e c h a n i k a l s i n B e s t i m m t h e i t e n d e s B e w u s s t s e i n s w u r z e l n d.

Dass das Quantum der Substanz in der Natur beharre, diesen Satz erfindet das menschliche Bewusstsein nicht schlechthin; denn eine solche Bestimmung kommt dem Bewusstsein erst zu Statten, also auch erst zum Innewerden, wenn es die Natur in der Wissenschaft ausmessen will. So ist der Grundsatz der Substanz ein materielles Grundgesetz der Wissenschaft. Und so entsprechen, wenngleich nicht Satz für Satz, aber doch im Ganzen die drei Grundsätze der Analogien der Erfahrung den drei Bewegungsgesetzen Newtons. Diesen bestimmten objectiven Gehalt haben sonach die synthetischen Grundsätze. Und doch, und gerade deshalb sind sie a priori; das will sagen, haben sie allgemeine und nothwendige Geltung aus den Wurzeln des Bewusstseins heraus: weil auch jener objective Gehalt der mechanischen Principien in Grundrichtungen des wissenschaftlichen Bewusstseins wurzelt. Auch für die Natur, auch in der Mechanik kann die Beharrung nur deshalb vorausgesetzt und angenommen werden, weil das Bewusstsein, als das Erzeugungsfeld, als das Quellgebiet der Wissenschaft, diese Trägheit fordert.

So erfindet die Wissenschaft die limitative Realität, weil das Bewusstsein sich die Continuität zum Principe macht. So setzt die Wissenschaft die causale Verknüpfung fest, weil das Bewusstsein die Bedingung stiftet und in dem Erdenken der Abhängigkeit die Grundverfassung seines Denkens errichtet. Es ist der Begriff der Möglichkeit, das blosse Bewusstseinsgebild der Möglichkeit, welchem der Grundsatz der Hypothese entspringt, und der blosse Begriff des Daseins, der Empfindungs-

Antwort auf angebliche Reize definirt den Grundsatz der Wirklichkeit. So zeigen alle synthetischen Grundsätze, dass das a priori den Grund der Dinge sichert, aber freilich keine tiefere Gewähr selbst hat, als welche die Grundrichtungen des Bewusstseins bieten. Es ist die Weise des Bewusstseins, sobald es vom mythischen Stammeln zum wissenschaftlichen Satze reift, seine Elemente in solchen Kategorien zu verbinden, welche als Grundlagen und Voraussetzungen der sachlichen Forschung wirksam werden und fruchtbar bleiben.

Wenn der Realismus des transscendentalen Systems verstanden werden soll, muss soviel mathematische Bildung erworben sein: dass die Erzeugungsmittel, welche in den Operationen der Mathematik für die Erforschung der Natur gegeben sind, und durch welche diese bedingt ist, verständlich werden. Denn wer nicht die Mathematik als das Instrument der Naturforschung in dem bestimmten Sinne erkennt, demzufolge die Entdeckung der Natur, im Ganzen ihres Begriffs wie in den einzelnen Objecten, an die Wirksamkeit dieses Instrumentes gebunden ist, der kann auch den analogen Antheil nicht durchschauen, welcher den sogenannten philosophischen Voraussetzungen an der Entdeckung der Natur beiwohnt. Wer aber die mathematisch-physikalische Operation mit der Einsicht durchdringt, um welche die Classiker des Rationalismus, Descartes und Leibniz ringen, welche erst Kant zum reifen und bündigen Ausdruck bringt: dass nämlich, wie Leibniz einmal sagt, die Geometrie das Mittel sei, um das Ideale real zu machen;[1]) wer es sich klar gemacht hat, dass ein vermeintlicher Unterschied zwischen reiner und angewandter Mathematik die „Chikane einer falsch belehrten Vernunft“ (Kr. S. 162) sei; wer es begriffen hat, dass man auf keinem anderen Wege zur Entdeckung der Natur gelangt ist, noch gelangen kann, als durch die Constructionen und Entwürfe der idealen mathematischen Gebilde, — der und der allein wird es auch verstehen, dass der Gegensatz, den wissenschaftlich unbetheiligte metaphysische Grübelei zwischen dem Idealen und dem Realen, dem Subjectiven und dem Ob-

[1]) Vgl. Math. Schriften Bd. VII, 323; vgl. Princip d. Inf.-Meth. S. 64.

jectiven, dem Denken und dem Sein zu discutiren pflegt, ein müssiger und hohler ist. Wie die mathematischen Begriffe selbst Gebilde der Anschauung und des Denkens, also Gebilde des vereinigten Bewusstseins sind, so sind gleich ihnen die sogenannten philosophischen Voraussetzungen der Naturwissenschaft Instrumente und Bedingungen derselben. Und diese philosophischen Antheile an den Grundlagen der Wissenschaft vereinigen sich mit den mathematischen in den synthetischen Grundsätzen.

Worin besteht nun nach dem Lehrbegriffe der transcendentalen Kritik die Solidität des Natur-Objectes, des Gegenstandes der Erfahrung? Darauf ist zulänglich zu antworten: in den synthetischen Grundsätzen. Der physikalische Körper muss vorerst gemäss den Grundsätzen der extensiven Grösse als ein Gegenstand der Anschauung bestimmt werden, um als eine messbare Grösse objectivirbar zu werden. Sodann aber muss er in dem Denkmittel des unendlich Kleinen als eine absolute Einheit gegründet werden, um, nicht blos für die Vergleichung mit einem für diese angenommenen Maassstabe, sondern für die Erzeugung des „Fundamentes der Grösse", wie Euler sagt, als ein Reales objectivirt zu werden: diese Leistung liegt dem Grundsatze der intensiven Grösse ob. Damit sind die Vorbereitungen erschöpft, welche der physikalische Körper von Seiten des Grössenbegriffs zu gewärtigen hat.

Aber die Grösse ist nur das Skelett des physikalischen Körpers; die Muskulatur, von der seine Beweglichkeit abhängt, muss durch die Grundsätze der Bewegung erfüllt werden. Auf der Grundlage der Substanz wird er durch die Causalität als Kraft, und endlich als Inbegriff gegen einander wirkender und demzufolge mit einander verbundener Theile bestimmt und dadurch als Object constituirt. Die drei anderen Grundsätze der Postulate ändern nichts an seiner objectiven Erzeugung, sondern betreffen lediglich seinen methodischen Werth für die Entstehung und Entwicklung der Erkenntniss. Was möglich sein darf, muss, obwol es nur möglich ist, nichtsdestoweniger objectiv sein, die Möglichkeit eines wissenschaftlichen Gegenstandes bedeuten. Und auch die Wirklichkeit, wie die Nothwendigkeit

gewähren keine andere Art ihrer Geltung, und eröffnen keinen anderen Spielraum für ihre Gegenstände, als welchen die Wissenschaft, die Erfahrung einräumt. Auch die nothwendigen Gegenstände werden nur kraft der Beziehung auf die Erfahrung nothwendig. Und diejenigen Gegenstände, welche als wirkliche definirt werden, sind im Bezirke der Erfahrung, kraft methodischer Mittel der Wissenschaft, durch die wissenschaftlich controlirbare und corrigirbare Wahrnehmung wirklich.

Andere Mittel, die Objectivität herzustellen, sind auf dem Boden der Mechanik nicht vorhanden. Die physikalischen Körper sind daher buchstäblich nicht Stoffe, sondern Formen.

Diesen Grundgedanken der wissenschaftlichen Methode auszudrücken und geltend zu machen, zeigt sich das Alterthum bereits angeregt und befähigt. Die Gestalten und Formen tauchen beinahe noch vor den Atomen und den Ideen auf, und die letzteren stehen in erkennbarem Zusammenhang mit dem fundamentalen Terminus der Form. Nebelhaft und verschroben hat das Mittelalter die Formen als das Princip der Dinge festgehalten, bis in der Renaissance der nüchterne, methodische und schlechthin realisirende Charakter der Form wieder deutlich wird. So wusste Leibniz insbesondere genau, was er wollte, indem er seine Realitätsbürgen als Formen, seine Monaden als „formelle Atome“ bezeichnet. Kant nannte die ganze Geometrie die „Formenlehre der Anschauung“; die Mechanik war ihm als Formenlehre der Bewegung deutlich: wie hätte er Bedenken tragen sollen, durch „formale Bedingungen“ den materiellen Gegenstand zu begründen? Was formal begründet ist, ist dadurch sachlich hergestellt. Und nur derjenige Stoff reift zum Gegenstande, der als Form gestaltet und auch nach seinem substantiell-causalen Inhalte als Form bestimmt ist.

Wenn die Form als Bedingung des Körpers gedacht wird, so wird die Methode zur Bedingung des Productes gemacht.

Und welches Mittel wäre solider, verbürgte unmittelbarer und sicherer die Objectivität als das Werkzeug der Methode? Wenn der Körper formal bedingt wird, so verschrumpft er nicht zu einem Schemen, sondern erwächst zu natürlichem Dasein und unerschütterlichem Rechte. Diese Kraft, den Gegenstand

der Erfahrung zum Gegenstande der Natur zu machen, bewähren die Grundsätze als die „formalen Bedingungen der Erfahrung". Sie sind es, welche den Gegenstand in seiner Objectivität zu Stande bringen; in ihnen besteht, auf ihnen beruht, und auf sie beschränkt sich die objective Realität, welche die mathematische Naturwissenschaft ihren Gegenständen zuerkennt. Sie bilden den Inbegriff der physikalischen Gesetze; der Einzelfall derselben, der physikalische Körper ist somit eine Art von Modell der synthetischen Grundsätze.

Wer soweit die transcendentale Methode sich zu eigen gemacht hat, wird sich sagen müssen, dass der Gegenstand der Erfahrung nichts Solideres sei als der Gegenstand der Kunst, wie Winckelmann bereits denselben gedacht hat. Die „Auswahl", welche der Künstler an den „zerstreuten" Natur-Objecten zur Schöpfung eines idealischen Gebildes vorzunehmen hat, diese Auswahl hat auch der mathematische Naturforscher anzustellen. Nicht receptiv hat er, was er sieht und wahrnimmt, aufzuzeichnen; sondern productiv hat er zunächst in einer wissenschaftlichen Anschauung, der geometrischen, der „reinen Anschauung" den Umriss des Gegenstandes zu entwerfen, und sodann nicht gegebene Merkmale inductiv sammelnd, sondern im „reinen Denken" der Mechanik, im Construiren und Rechnen, auf Grund vorausgesetzter Principien Bewegungs-Körper zu gestalten. Auch diese sind idealische Gebilde, — wenngleich nicht, wie Winckelmann mit Vorliebe die Ideale der Plastik nennt, „idealische Gewächse". Denn dieser Ausdruck bezeichnet den Unterschied nicht nur zwischen den Gebilden der Kunst und ihren Vorbildern, sondern schroff und scharf den Unterschied zwischen den Hauptgebieten der Naturwissenschaft.

Wie das Gebild der Kunst nicht vollendet ist, wenn es in der Idee und Zeichnung des Künstlers entworfen, wie der Marmor, der Stoff die Form erst aufzunehem hat, und im Stoffe die Form erst Wirklickeit wird, so ist und bleibt der Bewegungskörper der Mechanik ein Idealgebild des Bewusstseins. Innerhalb der Mechanik ist die Sonne ein Massenpunkt, der lediglich eine Relation unter Massenpunkten darzustellen hat. Erst in der Kurve, welche die Bewegung dieser Körper zeichnet, werden

diese selbst objectivirt. Sofern sie sich bewegen und in einer bestimmten Linie sich bewegen, für diese Bewegung und kraft derselben sind sie Körper. Stoffe aber giebt es in der Mechanik nicht. Dass in der Sonne Etwas brenne, davon weiss die Mechanik nichts und kann nichts davon wissen wollen; denn ihre Probleme sind durch ihre Mittel bestimmt und beschränkt. Dennoch aber sind diese aussermechanischen Probleme unentbehrlich. Nicht nur die Kunst bedarf der Stoffe; auch die Wissenschaft hat das Bedürfniss, den Körper als Inbegriff von Stoffen, nicht nur als Inbegriff von Bewegungen zu denken. Zugleich mit der Astronomie entstand das Verlangen, die Erdrinde und die Urgebirge zu erklären, den Zusammenhang der Stoffe, die Geschichte der Stoffe durch Hypothesen zu ermitteln, und dem Stoffe selbst in dem Begriffe des Unendlichen einen Urgrund zu geben.

Die Chemie, insoweit die Structur der Materie auf molekulare Bewegungsformen reducirt und ihre ideale, aber methodische Vollendung vorweggenommen wird, bleibt dem Charakter der mechanischen Physik verwandt; und ihre Elemente können als Bewegungstypen gedacht werden. Anders aber ist die Tendenz und Richtung der Probleme bei den „Gewächsen“ gemeint, bei den Organismen überhaupt. Wie die Körperform selbst sammt der Farbe das Gebild der Kunst beeinflussst und mitbestimmt, so ist der Natur-Körper als Natur-Form nicht vorwiegend ein mechanisches Bewegungsgebild, sondern der Träger und Repräsentant von Stoffen als Stoffen und von Beschaffenheiten mit stofflichem Anspruch. Diese Art, dieses besondere, methodisch gesonderte Gebiet von Problemen ist, im Unterschiede von der mathematischen, reinen Naturwissenschaft, das der Natur-Beschreibung; und es ist für die philosophische Einsicht, für den Zusammenhang von Natur und Kunst erforderlich, dass man vor dem Eintritt in die Begründung der Kunst diesen besondern Sinn der Natur-Beschreibung erkenne.

Freilich ist das Ideal der Morphologie, in Physik und Chemie aufzugehen. Freilich bleiben der Morphologie keine anderen Ziele und keine anderen Methoden, als welche Physik und Chemie darstellen und darbieten. So also kann es nicht ge-

meint sein, als ob der Natur-Beschreiber die Zelle nicht nach ihrer physikalisch-chemischen Wirkungsart zu erforschen und gemäss derselben die Morphologie zu durchdringen hätte. Aber, wenngleich er die Farbe durch die Schwingungszahl bestimmen muss, um sie überhaupt objectivirbar zu machen; wenngleich er zum Natur-Erklärer werden muss, um nach den Mustern der Mechanik die Blutbewegung und den Stoffwechsel erforschen zu können, so ist dieser selbst doch gleichsam ein principiell unmechanisches Problem.

Denn der Stoffwechsel ist das Bewegungsideal des Organismus; die Mechanik aber kann nur Mechanismen anerkennen. Daher kennt die Mechanik nicht blos den Organismus nicht, sondern widersetzt sich dem Interesse, welches derselbe vertritt und mit dem Stoffwechsel vollzieht: dem Interesse des Individuums. Die Mechanik will nur Gesetze und kennt nur Fälle der Gesetze. Die Morphologie will zwar auch die Fälle, die Einzelheiten, die Individuen auf allgemeine Gesetze zurückführen; aber sie will dies nur, um in diesen allgemeinen Gesetzen die einzelnen Fälle zu objectiviren und zu bestimmen: keineswegs aber will sie auf die Gesetze die Fälle reduciren und in ihnen aufheben. Um als Einzelfall vielmehr erhalten zu bleiben und geltend zu werden, wird seine Subsumtion unter ein allgemeines Gesetz angestrebt; nicht um als Specialfall des Gesetzes zu figuriren. Das Einzelne, wie sehr es der Gattung zufällt, soll darum doch nicht als Einzelnes vernichtet werden; während die Mechanik die Individuen als solche gar nicht kennt, noch für sie ein Interesse zulassen, geschweige ausdrücken kann. Dieses ganze Problem der Organismen oder der Individuen als Individuen ist der Mechanik verschlossen; ihre Tendenz und ihre Methoden versagen sich diesem Interesse.

Wenn es nun bis zur Selbstverständlichkeit unbestreitbar ist, dass der Organismus, das Individuum als Individuum ein unverlierbares, unersetzbares, durch keine mechanische Einsicht ablösbares Interesse bildet und kraft des Stoffwechsels geltend macht, so muss es ein Princip, eine Grundlage und Voraussetzung des wissenschaftlichen Bewusstseins geben, welche da

eintreten kann, wo die mechanischen Principien und ihre Basis, die synthetischen Grundsätze ihre Hilfe versagen; ihre Hilfe und ihr Interesse, nicht nur ihre Kraft; denn sie erkennen das Problem des Individuums nur in der Definition des Wirklichen an. Aber diese Anerkennung betrifft nur den Umfang und Werth der Erkenntniss, nicht den Gehalt, die Beschaffenheit uud Wirkungsweise des Gegenstandes. Dass die Pflanze nicht nur ein Beispiel für das allgemeine Gesetz der Sonnenverwandlung ist, sondern dass das letztere ein Individuum zur Folge hat, dieses Interesse der Forschung fordert eigene Begründung und eine eigene Richtung der Probleme.

Es gilt also, diese beiden Punkte klar zu erkennen: die Mechanik anerkennt das Individuum nicht. Und die Morphologie will mit allen Gattungen und Arten doch nur das Individuum beschreiben. Hat man nur erst einmal eingesehen, dass die Morphologie in der Erforschung des Organismus auf das Individuum in seiner Einheit und Einzelheit gerichtet ist und gerichtet bleiben muss, obzwar sie für das Individuum die Gattung zu bestimmen hat, so wird man leicht erkennen, dass diesem dauernden Problem der Morphologie die Mechanik verschlossen bleibt. Einen solchen strengen und scheidenden Sinn hat es, wenn die Mechanik die allgemeinen Gesetze und deren Einheit in ihren Principien, die Naturbeschreibung dagegen die besonderen Gesetze und deren Mannichfaltigkeit behauptet und anstrebt.

Wie die Kunst das einzelne Gebild schafft, so will die Morphologie den einzelnen Körper, die Naturform als solche, den Organismus in seiner Zellen-Einheit erforschen. Und sofern die Vielheit und Mannichfaltigkeit der Naturformen, dem Ideal der mechanischen Einheit zum Trotze, erhalten bleibt, so muss es ein wissenschaftliches Interesse bleiben, die Vielheit besonderer Gesetze für die Vielheit besonderer Erscheinungen zu fordern und zu suchen. Diesem Interesse der Naturbeschreibung, der Bestimmung der Organismen als Individuen muss eine allgemeine Richtung des wissenschaftlichen Bewusstseins zu Grunde liegen, welche, analog den synthetischen Grundsätzen, aber unterschieden von ihnen, ein allgemeines Princip für jene besonderen pro-

blematischen Gesetze und Methoden abzugeben und zu vertreten habe.

Dieses Princip ist das Princip der Zweckmässigkeit.

Um das transscendentale Princip der Zweckmässigkeit zu verstehen, muss man vornehmlich von der Aristotelischen Fassung des Zweckbegriffs absehen. Da der Zweck als ein Grundgesetz des Bewusstseins gelten soll, so zwar, dass er von den synthetischen Grundsätzen verschieden sei, eine andere Art von Gesetzes-Begründung enthalte, dennoch aber ihnen als Princip vergleichbar bleibe, mithin eine Grundrichtung des wissenschaftlichen Bewusstseins bezeichne, so kann er nichts gemein haben mit einem Zweckbegriffe, welcher, ohne den Grund solcher Subjectivirung, ein Princip des Seienden bedeutet. Wenn auch bei Aristoteles der Zweck als ein formales Princip gilt, so hat die Form dort nicht den methodischen Sinn, das Gesetz für die Erzeugung des Inhalts zu bedeuten; denn, der Form ebenbürtig, ist dort auch der Stoff ein Princip. Mithin ist der Zweck dort nicht ein Princip des wissenschaftlichen Bewusstseins.

Aber auch als besondere Art unter der Gattung des Princips entspricht der Aristotelische Zweck nicht dem kritischen. Das οὗ ἕνεκα ist äquipollent mit dem ὅθεν ἡ κίνησις: es ist der Zweck ein Princip der Bewegung. Und gerade das darf der Zweck nicht sein. Die Bewegungs-Principien sind, als synthetische Grundsätze, anderer Art, anderer methodischer Geltung und Wirksamkeit als die Zweckgedanken, soviel ihrer sich specialisiren lassen. Diese letzteren objectiviren nicht in gleicher Weise ein Gesetz und den Fall eines Gesetzes, wie den synthetischen Grundsätzen eine Objectivirung zusteht. Aus dieser Verwechselung des Zweck-Princips mit einem Bewegungs-Princip entspringt der Grundfehler der Aristotelischen Zwecklehre, der in der Annahme einer immanenten oder unbewussten Zweckthätigkeit besteht.

Es giebt überhaupt in der Natur keinerlei Zweckthätigkeit, sondern höchstens nur eine Zweckwirkung. Die Zweckmässigkeit ist ein Erkenntnissprincip, und ist als solches nicht dem Erkenntnissprincip der ursächlichen Verknüpfung unterzuschieben, noch dieses in jenes zu verrücken. Der Zweck darf

nicht material und nach Art der Mechanik als ein Faktor oder Urheber vorgestellt werden, der an den Dingen, bewusst oder unbewusst, Wirkungen ausübe oder herbeiführe. Diese ganze Art von Objectivität ist nicht die in methodischer Subjectivität begründete.

Daher wird diese unmethodische Subjectivität auch den Problemen des Objectes nicht gerecht. Willkürlich subjective Annahmen vertretend oder verdeckend, dient dieser materiale Zweck nicht der keuschen Erforschung der Natur, sondern kann günstigsten Falles nur als ein einseitiger Gesichtspunkt jeweilige Nutzbarkeit bieten. Das Zweckprincip ist aber nicht nur ein transitorischer Standpunkt, um partiell dunkle Partien durch eigene und, wenns glückt, intensive Beleuchtung zu erhellen; sondern es hat als Princip des wissenschaftlichen Bewussstseins methodische und dauernde Geltung, weil es das Desiderat eines Princips bezeichnet für ein Gebiet von Problemen, welches von der eigentlichen Gesetzmässigkeit, der mathematisch-mechanischen, der der synthetischen Grundsätze verlassen ist. Wie die formale Zweckmässigkeit für diese Probleme, die Erforschung der organischen Individuen fruchtbar werde, darin besteht die Bedeutung des Zwecks als eines transscendentalen Princips.

Es bedarf daher keines ausführlichen Hinweises, dass, wenn eine solche methodische Bedeutung für die Erforschung der Organismen dem Zwecke beiwohnt, das Zweckprincip schon dadurch als heimisches Princip der Kunst sich zu erkennen giebt; denn, wie bereitwillig und ausgedehnt es zuzugeben ist, dass die Gebilde der Kunst Ideen und Gattungen darstellen sollen, so liegt doch die Kraft und die Geltung, die sie ausüben, darin, dass sie als Individuen erscheinen. Wenn daher das Princip des Zweckes das Princip des Individuums ist, so wird auch die Kunst eine Specialität des Zweckprincips zu ihrer Begründung fordern.

Kant hat den Streit über die Bedeutung des Zwecks in dem Grundgedanken erledigt: dass der Zweck nicht selbst ein Gesetz ist, noch solches enthält, sondern lediglich auf ein Gesetz hinweist und zu einem solchen hinführt. Darin liegt sein Unterschied von den synthetischen Grundsätzen: die selber

Gesetze sind, oder solche enthalten. Daher sind sie Principien der Deduction, während der Zweck ausschliesslich als Princip der Induction methodischen Werth hat: er führt auf ein Gesetz hin; aber aus ihm kann kein Gesetz erschlossen werden.

Indessen in dieser negativen Beschränkung liegt zugleich seine positive Leistung: er vermag es, zu einem Gesetze inductorisch hinzuleiten. Daher ist der Zweckgedanke nicht nur das Princip aller systematischen Classification, aller inductiven Gliederung; sondern er ist zugleich das „heuristische" Princip, Gesetze finden zu lehren. Somit bleibt keine Kluft bestehen zwischen Naturbeschreibung und Naturerklärung; denn die Beschreibung, welche der Zweck ordnet, weist auf die Erklärung hin; und zwar weist sie für dieselbe hin auf das Gebiet von Gesetzen, in welchem allein die Erklärungen wurzeln; sie maasst sich nicht an, selbst die Erklärung zu versuchen. Die alleinigen Gesetzes-Instanzen bleiben somit die synthetischen Grundsätze; nur das Forum, bei welchem das Problem anhängig gemacht und zwar als solches bestimmt wird, diese Vorinstanz bildet das Zweckprincip. Der vermeintliche Gegensatz zwischen Zweck und Causalität wird somit aufgehoben; denn die Causalität bleibt die Function der Gesetze. Aber es giebt Probleme, welche ihrer bleibenden Bedeutung nach auf die Formeln der Mechanik nicht reducirbar sind. Diese Bedeutung des Individuums muss ausgezeichnet werden. Es bleibt freilich wahr, dass auch der Organismus nur als Fall des Gesetzes wissenschaftlich erforschbar wird. Aber die problematische Bedeutung des Individuums hört doch niemals auf, wie tief und breit immer die Ausdehnung der Gesetze sich erstrecken mag. Die Bedeutung des Zweckprincips besteht sonach nicht sowol darin, dass es eine Lösung enthalte, als vielmehr darin, dass es ein Problem erhalte. Für die Erhaltung und Wahrung des Problems der Organismen, der Individuen überhaupt, steht das Zweckprincip.

Indem die Nothwendigkeit dieses Problems und seiner Wahrung erkannt wird, enthüllt sich die Schranke der mathematischen Erfahrung, die nur Gegenstände der Natur, nicht aber Formen der Natur darzustellen vermag. Zwar sind auch

die mathematisch-mechanischen Gegenstände Formen; aber diese Formen bezeichnen lediglich die Umrisse und Grössen-Grundlagen der Körper, während die Naturform die morphologische Structur der Stoffe bedeutet. Schliesslich aber kommt es aller Forschung auf die letztere Form an, für welche die mechanische Bewegungsform nur als vorbereitende Abstraction gelten kann. Indem die Mechanik diesen Unterschied von Gegenstand und Form blosslegt, enthüllt sie ihre allgemeine, durchgreifende Schranke — und macht die Nothwendigkeit dringlich, diese Schranke zu übersteigen.

Es erheben sich hier die tiefsinnigsten Begriffe der Kantischen Lehre. Unter dem Eindruck dieser Schranke der mathematischen Einsicht und der mathematischen Problemweite entsteht zuvörderst der Gedanke von der „intelligibelen Zufälligkeit“ aller Erfahrung, nämlich aller mathematischen Naturwissenschaft. Die synthetischen Grundsätze haben ja nur Sinn und Geltung, indem sie die Beziehung auf die Erfahrung enthalten; diese Erfahrung aber erscheint jetzt als „etwas ganz Zufälliges“.[1]) Der Gesichtspunkt des Subjectiven, welcher das eine Motiv im *a priori* leitet, wird jetzt drohend gegen das andere Motiv des Objectiven. Der Gegenstand, als Gegenstand der Erfahrung, erscheint jetzt nur innerhalb eines Zufälligen als nothwendig, kraft beschränkter Bewusstseinsmittel nur als objectivirt.

Vor diesem „Abgrund der intelligebeln Zufälligkeit“ erhebt sich der Unterschied und Gegensatz von Ding an sich und Erscheinung. Der Gegenstand, der bisher als Gegenstand der mathematischen Erfahrung die volle Kraft des Objectes besass, muss sich nunmehr die Blösse des antiken Begriffs der Erscheinung gefallen lassen. Denn der Gegenstand der exacten Wissenschaft entblösst sich als Phänomenon der mathematisch-mechanischen Construction. Man darf nicht sagen: weil alle unsere Mathematik eine zufällige Eigenheit unseres Geistes sei, erscheine der mechanische Körper als zufällig; sondern weil alle Mechanik an das Problem des Organismus methodisch und principiell nicht heranreicht und demselben fremd bleibt, darum er-

[1]) Kr. S. 507; vgl. Kants Theorie der Erfahrung. 2. Aufl. S. 499 ff.

scheint der Gegenstand der mathematischen Erfahrung, wie diese selbst, als zufällig. Denn nichtsdestoweniger bleibt der Organismus ein nothwendiges Problem. Und doch liegt in diesem Gebrauche des Begriffs vom Nothwendigen eine Zweideutigkeit, die geklärt werden muss. Diese Nothwendigkeit, welche in diesem neuen Problem gefordert wird, bezieht sich nicht mehr auf die „zufällige“ Erfahrung. Worauf aber kann eine Beziehung stattfinden, die nicht in die Erfahrung sich einbezöge? Giebt es ein Gebiet ausserhalb des Feldes der Erfahrung?

Hier zeigt sich deutlich die sinnliche Zudringlichkeit und Verderbniss unseres Speculirens. Muss denn ein Problem, welches die Erfahrung, als mathematische Naturwissenschaft, darbietet, ausserhalb ihrer selbst im localen Sinne fallen, wenn es mit ihren Methoden nicht bewältigt werden kann? Kann es nicht vielmehr nur noch tiefer in ihren Schooss zurückfallen, nur noch enger und inniger an die Linien, die ihr Gebiet beschränken, sich anschliessen?

Das Ding an sich, welches vor dem so in seiner Zufälligkeit erkannten und somit als Erscheinung beurtheilten Gegenstande der mathematischen Naturwissenschaft sich erhebt, verwandelt die Schranke in die Grenze, macht ein Ende zu einem neuen Anfang, und eröffnet in dem „Abgrund“ die Quelle neuer ewiger Probleme. Dieses Ding an sich fordert seine Legitimation: als eine neue Art von Gegenstand gegenüber dem Nothwendigen der Erscheinung, und als eine neue Art von Nothwendigkeit gegenüber dem Zufälligen der Erfahrungs-Objectivität. Diese Legitimation aber wird durch den Erweis der Fruchtbarkeit ermöglicht, welche gegenüber der Schranke dem Begriffe der Grenze beiwohnt. Der Grenzbegriff prägt die neue Art von Nothwendigkeit und von Gegenständlichkeit aus. Diese methodisch positive Bedeutung des Grenzbegriffes enthält derjenige Begriff, durch dessen neue Prägung und Weihung Kant seine Verwandtschaft mit Platon beurkundet: der Vernunftbegriff der Idee.

Das Mangelhafte bei Platon, der tiefste seiner Mängel war die Vermischung von Mathematik und Moral; geschweige, dass er unter den Problemen der Natur eine Unterscheidung der

Ideen vorgenommen hätte. Die Idee steht für die Linie, für den Naturzweck und für das Gute. Kant macht die Linie und das Mathematische überhaupt, einschliesslich seiner Ausführung zum mechanischen Körper, als Gesetz, als Grundsatz geltend. Von dem Naturzwecke ab aber herrscht im Unterschiede vom synthetischen Grundsatze das Princip der Idee. Die Idee ist der Gesetzes-Ausdruck für die Probleme der Zweckmässigkeit, welche Angesichts der Zufälligkeit der mathematischen Erfahrung entstehen. Die Idee der Zweckmässigkeit ist das Ding an sich oder das Problem der „Gesetzlichkeit des Zufälligen", das will sagen: des sonst mit allen Mitteln der mathematischen Erfahrung zufällig Bleibenden. So ist die Idee mithin zwar auch ein Gesetz, aber nicht eines, welches auf dem synthetischen Grundsatz beruhte, oder einen solchen formulirte; denn diese Gesetze sind Gesetze des Nothwendigen. Indem nun aber diese nothwendigen Gesetze sich als zufällig entlarven, darf dennoch das Problem nicht verworfen werden, welches das Ding an sich der Zweck-Idee für die Erforschung des Organismus und der Individuen überhaupt aufstellt.

Dieses Zweck-Princip, welches an dem Probleme des Organismus entspringt, hat nämlich noch andere Probleme zu verwalten, wie wir darauf von vornherein aufmerksam waren: dass das Problem des Organismus ein Problem des Individuums ist. Das Problem des Individuums aber erstreckt sich auf ganz andere Probleme noch als auf die der Naturformen. Ueberall jedoch weist die Idee auf einen Zweck hin, ist die Idee der Ausdruck für ein Zweck-Problem. Nirgend bedeutet sie ein mechanisches Gesetz; überall nur den Grenzbegriff einer „Aufgabe" [1]), für welche die mathematische Erfahrung nicht nur kein Lösungsmittel hat, sondern nicht einmal die Formulirung vollziehen kann; welche somit innerhalb der Schranken der Erfahrung zufällig bleiben muss: dennoch aber ersteht sie, in dem neuen Sinne des Nothwendigen, als nothwendige Aufgabe an der Grenze der Erfahrung. Denn die Aufgabe betrifft die Auszeichnung und Wahrung eines der Mechanik fremden, aber

[1]) Kr. S. 257; vgl. Kants Theorie der Erfahrung. 2. Aufl. S. 519 ff.

nichtsdestoweniger nothwendigen Problems; und sie schliesst die Befugniss ein, die einzelnen Glieder, die in dem Organismus zu einer Einheit als solcher vereinigt sind, nicht selbständig etwa, als wäre sie selbst ein Gesetz, zu erklären, sondern vielmehr der einzigen positiven Gesetzes-Instanz zu überliefern, damit diese die mechanische Gesetzlichkeit an dem Organismus vermittele. Wenn aber gleich alle einzelnen Glieder des Organismus, als wären sie nur Theile oder selbständige Objecte, nach der Nothwendigkeit der Causalität erforscht und bestimmt sind, so bleibt ihre Vereinigung zum Ganzen und zur Einheit des Individuums, ihre zweckhafte Verbindung zum Organismus nichtsdestoweniger — zufällig; und diese Zufälligkeit lüftet sich unter dem Lichte der Idee, unter dem „Gesichtspunkte" der nicht ausschliesslich mechanischen Beurtheilung, unter dem *focus imaginarius*[1]) für die „Richtungslinien" der Naturbeschreibung.

Diese ideale Zweckmässigkeit ist eine keineswegs lediglich subjective, sondern, wie die Gesetzlichkeit der Grundsätze, wird auch sie als „objective" bezeichnet. Sie ist nicht zu verwechseln mit der relativen Zweckmässigkeit kurzsichtiger Nutzbarkeit. Sie heisst subjectiv, weil sie von der dogmatischen Vorausnahme materialer, enger und maschinenmässiger Fabrikate verschieden ist. Aber sie darf in dem guten und echten Sinne des Formalen objectiv heissen, weil sie Naturformen, die sonst auch nicht einmal als Probleme formulirt werden könnten, zu dem Charakter von Gegenständen verhilft, — ohne die legitimen Mittel der Objectivirung, welche die synthetischen Grundsätze vertreten, durch ihren Beistand zu veruntreuen. Denn ihr Beistand gilt nicht der Lösung, sondern lediglich der Auszeichnung des Problems. Aber dass das Problem nicht unterschlagen werde, dafür ist die Idee des Zwecks der Grenzwächter an der Grenze der mathematischen Erfahrung. Diese Aufgabe bezeichnet das Ding an sich der Zweck-Idee, welches die Gegenstände als Erscheinungen stempelt.

Ein neuer Verdacht des Subjectivismus musste der Lehre erwachsen, welche in der Begründung der Erfahrung zuvörderst

[1]) Kr. S. 503; vgl. Kants Theorie der Erfahrung. 2. Aufl. S. 553 ff.

zwar die mathematische Naturwissenschaft, sodann aber auch die Naturbeschreibung rechtfertigen und charakterisiren wollte. Betrachten wir die Art der Objectivität, welche nunmehr den Naturkörpern zusteht, nachdem sie von der solideren, materialeren Gewissheit der synthetischen Grundsätze im Stiche gelassen, der Zweck-Idee als der „Gesetzlichkeit des Zufälligen" überantwortet sind. Was ist der Gegenstand jetzt noch als Gegenstand, der von der idealen Formalität eines solchen nicht constituirenden, sondern lediglich begrenzenden Bewusstseins gebildet ist? Welche Objectivität, auch im formal-apriorischen Sinne, wohnt dem Gegenstande inne, der nur als ein Problem fixirt ist, dessen constitutive Erledigung dagegen den in ihrer Zufälligkeit erkannten mechanischen Gesetzen anheimgegeben bleibt? Was bedeutet mit Einem Worte der Gegenstand, dem Grundsatze entzogen, unter den Gesichtspunkt der Idee gestellt?

Bei den synthetischen Grundsätzen durften wir es wagen, den Charakter der denselben entsprechenden, durch dieselben erzeugten und geborgenen Gegenstände mit den Gebilden der Kunst zu vergleichen und, ähnlich wie diese, als Idealgebilde zu beleuchten. Wir durften diesen Vergleich getrost versuchen; denn den synthetischen Grundsätzen steht das Vorurtheil einer so unverwüstlichen Objectivität bei, dass diese Idealisirung ihre Gegenstände dennoch nicht subjectivirt. Anders steht es mit dem Zweckprincipe des Bewusstseins.

Wenn aber die Naturformen als Idealgebilde einer der Kunst vergleichbaren Naturtechnik charakterisirt werden, so wird die Objectivität des Naturproducts beeinträchtigt, ohne dass der Begriff der Kunst dabei gewinnt. Denn die Kunst verlangt eine andere Specialisirung der Zweck-Idee, als welcher die Natur-Teleologie vorsteht. Diese aber wird in dem Charakter und Werthe ihrer Naturzwecke als Naturobjecte durch diesen Vergleich verdunkelt. „Man sagt von der Natur und ihrem Vermögen in organisirten Producten bei Weitem zu wenig, wenn man dieses ein Analogon der Kunst nennt; denn da denkt man sich den Künstler (ein vernünftiges Wesen) ausser ihnen. Sie organisirt sich vielmehr selbst." [1]) Das Ganze, welches die

[1]) S. 255; vgl. Kants Theorie der Erfahrung. 2. Aufl. S. 565 ff.

Naturform als Naturzweck darstellt, ist daher nicht nur die sogenannte Idee eines Ganzen, die in einem als Künstler gedachten Schöpfer vorhanden ist und von demselben ins Werk gesetzt wird; sondern die Idee des Ganzen steht in dem anspruchsvolleren, gleichsam concreteren Verhältniss zu den Theilen: dass diese ebensosehr durch das Ganze bedingt werden, wie dieses von den Theilen. Es ist die Idee der Causalität, welche der Zweck bei einem Probleme vertritt, dem der Grundsatz der Causalität sich verschliesst. Der anthropomorphe Zweck ist nicht der Sinn der Zweck-Idee. Diese Analogie mit der Kunst, die einer anderen Betrachtungsweise frommen mag, lehnt die kritische Teleologie ab.

Dennoch aber ist der Naturzweck der Kunst vergleichbar, wie es auch der Gegenstand der Erfahrung war. Und die Vergleichung kann dem Kunstverständniss förderlich, für die Bedeutung des Ideals klärend werden. Wie die Kunst nämlich Individuen darstellt und nur solche darstellen will, obschon dieselben, je reiner und genauer sie Individuen sind, desto ergreifender und wahrer die Gattung vertreten sollen, so stellt auch der Zweck die Aufgabe dar, das Individuum als Problem auszuzeichnen. Das Individuum aber ist als solches unerschöpflich. Und so enthält auch der Zweck des Organismus eine unerschöpfliche Aufgabenfülle.

Das ist das Ideale, welches in dem Kunstwerke gedacht und, sofern es gefühlt wird, im ästhetischen Bewusstsein gefühlt wird. Das Unsägliche, Unendliche, welches den einzelnen Gegenstand, in dem es erscheint, zu einem blos symbolischen macht, es findet sich ähnlich bei dem Naturzwecke, der ein schier unendlicher Quell von Fragen und Räthseln und demzufolge von Aufgaben ist. Mehr noch als durch alle die „Sentenzen metaphysischer Weisheit", welche Kant für die Naturbeschreibung aufzählt, als da sind die Principien der Homogeneität, der Specification und der Continuität: dieselben zusammenfassend lässt sich das Geheimniss der Organisation an dem *Pricipium individuationis* illustriren. Das Individuum will ein einzelner Gegenstand sein, und ist doch, an die Basis der Schwere gebunden, nur wie ein Symbol, wie ein Hinweis auf eine Idee, auf eine allbefas-

sende Gemeinschaft ein solches Einzelding; und nur als Symbol der Idee wird es zu einem angeblich lebendigen Einzelwesen.

Für den weiten Rahmen, in welchen die Netze der mechanischen Causalität gespannt sind, können die Bewegungskörper allenfalls als Gegenstände gelten. Verschlungener aber sind die Beziehungen derjenigen Wechselwirkungen, in welchen nicht das Sandkorn wie der Berg die Gleichheit von Action und Reaction vollzieht; in welchen vielmehr die Glieder zu dem Ganzen und das Ganze zu den Gliedern, nicht nur diese unter einander ein Verhältniss bilden. Diese Aufgabe der individuellen und organischen Causalität ist als Aufgabe unendlich und unvollziehbar zu denken. Sie stellt ein Problem auf, welches als Problem bleibend ist; welches, wie sehr immer der Lösung nahe gebracht, dennoch niemals als gelöst betrachtet werden kann; denn das Problem des Organismus kann nicht aufhören, Problem zu sein: weil kein „Newton" für die Erklärung des Grashalms erstehen kann; das will sagen: weil die Mechanik für den Organismus keine statische Gleichung aufstellen kann.

Da nun der Zweck, nach dieser Unerschöpflichkeit der Aufgaben, die er einschliesst, als Idee bezeichnet ist, so ist das Verhältniss des Naturzwecks zum mechanischen Gegenstande das Verhältniss der Idee zum Gegenstande, genauer zum Gegenstande der Erfahrung, als der mathematischen Naturwissenschaft. Der Gegenstand ist ein Einzelgegenstand. Die Idee verkörpert sich zwar in einem Einzelwesen; aber sie geht nicht anders denn als unendliche Aufgabe in demselben auf; sie geht niemals ohne Rest in der Erscheinung auf. Sie bleibt, wie sehr die Zweckaufgabe in der Zubereitung und Zuführung von geeigneten mechanischen Causalitäten ihrer Lösung genähert werden mag, dennoch stets unerschöpfliche Fülle von Problemen. Ihr Geltungswerth als Ding an sich bleibt der einzelnen Erscheinung gegenüber unverkürzt.

Diesem Verhältniss der Idee zum Gegenstande hat Kant den treffenden, aber nur aus der Terminologie seines Systems verständlichen Ausdruck gegeben: dass die Idee mit keinem Gegenstande der Erfahrung „congruire". Und diesem Ausdruck wohnt in der Geschichte des deutschen Geistes die eminente

historische Bedeutung inne, dass durch denselben und in ihm das Verhältniss von Goethe und Schiller sich anknüpft. Goethe erzählt[1]) es in den „Tag- und Jahresheften“ vom Jahre 1794, wie er, eine Sitzung der naturforschenden Gesellschaft mit Schiller zugleich verlassend, in ein naturwissenschaftliches Gespräch mit demselben gekommen, durch dieses Gespräch in sein Haus „hineingelockt“ worden sei, wie er dort die Metamorphose der Pflanzen Schiller vorgetragen habe und „eine symbolische Pflanze vor seinen Augen entstehen“ liess. Schiller „nahm und schaute das Alles mit grosser Theilnahme, mit entschiedener Fassungskraft; als ich aber geendet, schüttelte er den Kopf und sagte: das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee!“ Das Gespräch hörte damit nicht auf, obwol Goethe „stutzte, verdriesslich einigermaassen“; und obwol Schiller immer nur „als ein gebildeter Kantianer“ erwiderte. „Sätze, wie folgende, machten mich ganz unglücklich: „Wie kann jemals Erfahrung gegeben werden, die einer Idee angemessen sein sollte? Denn darin besteht eben das Eigenthümliche der letzteren, dass ihr niemals eine Erfahrung congruiren kann.“ Wenn er das für eine Idee hielt, was ich als Erfahrung aussprach, so musste doch zwischen beiden irgend ein Vermittelndes, Bezügliches obwalten.“ Damit hat Goethe genau den Terminus Idee nach seiner Bedeutung im transscendentalen Systeme ergriffen.

Das „Vermittelnde, Bezügliche“ zwischen der Idee und der Erfahrung, dies und nichts Anderes ist der Sinn der Idee: als Grenzbegriff da, wo die Mechanik, wo die Erfahrung ihre Schranke hat, vermittelt sie die unabweislichen Probleme. Es kann keine genauere, strengere und nothwendigere Bezüglichkeit geben, als welche die Begrenzung vollzieht. Und in dieser Vermittelung, welche die Idee, welche der Naturzweck leistet, ist zugleich die Objectivität begründet, welche dem Organismus, dem Individuum, dem unter den Gesichtspunkt des Zweckes gestellten Einzelwesen zukommt.

Die „symbolische“ Pflanze ist nicht „nur“ eine Idee, sondern sogar eine Idee. Sie ist „keine Erfahrung“, weil sie ein

[1]) Goethe, ed. Hempel Bd. 27. S. 309 ff. „Erste Bekanntschaft mit Schiller.“

Princip der Erfahrung darstellt. Sie ist kein einzelner Gegenstand, weil sie eine unerschöpfliche Aufgabe in einen Gegenstand legt, der in der Vielheit seiner Theile eine Einheit, nicht eine Einzelheit bezeichnet und bedeutet. Sie ist somit Object in gesteigerter Bedeutung, weil ohne sie die Erfahrung ohne Vermittelung und ohne den Bezug der Grenze bliebe. Die Gegenstände der Erfahrung wachsen von den Vorbereitungen der reinen sinnlichen Anschauung herauf. Die Idee schliesst alle Objectivität in dem Ding an sich der Aufgabe ab. Ohne sie bliebe der Gegenstand Erfahrung und zufällig, wie die Erfahrung selbst; durch sie und in ihr erweitert sich der Gegenstand zum Ding an sich der Aufgabe, und zwar zur Aufgabe absichtlicher Einheit.

Von dieser Bedeutung der Naturform aus erscheint die Verwandtschaft mit dem Gegenstande der Kunst statthaft. Wie das Kunstwerk in seiner symbolischen Kraft nach W. v. Humboldts Ausdrucke „Strahlen ins Unendliche" ausgehen lässt, so verbirgt der Naturzweck eine Unendlichkeit von Aufgaben, deren Entfaltung der Naturbeschreibung obliegt: um ihre Lösung der Naturerklärung, den mechanischen Causalitäten und somit in letzter Instanz den synthetischen Grundsätzen zuzuweisen. Wie das Kunstwerk aber, als „ideales Gewächs", das in der Natur „Zerstreute" in der „Auswahl" vereinigt, so sammelt der Naturzweck die Aufgaben, welche die Naturforschung mit ihren Mitteln nicht zwar zerstreut, aber gesondert nur lösen kann. Dem Probleme von Natur und Kunst analog verhält sich auch das Object der Natur, als Object der Forschung, als Object der Wissenschaft. Den Methoden der Kunst entsprechen die Methoden der Wissenschaft. Und wie diese in Richtungen und Verhältnissen des Bewusstseins ihre Wurzeln haben und ihre Beglaubigung finden, so werden auch die Methoden der Kunst, in denen die Gebilde der Kunst ihre objective Gewähr empfangen,

in Verhältnissen und Richtungen des Bewusstseins
ihre Begründung erwarten dürfen.

Die Gebilde der Kunst aber reichen weiter; sie wollen nicht nur Gegenstände der Wissenschaft darstellen, sondern

ebensosehr und zugleich den Gebilden der Sittlichkeit gerecht werden. Es ist daher erforderlich, dass die Principien der Sittenlehre vergegenwärtigt werden. Die Principien der Erfahrungslehre lassen sich an dem Begriffe des Gegenstandes der Erfahrung darstellen; die Principien der Sittenlehre betreffen die Freiheit des Individuums als sittlicher Person; sie werden sich daher an dem Subjecte der Sittlichkeit entwerfen lassen.

B. Das Subject der Sittlichkeit.

Von Platon schreibt sich der Charakterzug echter Ethik her: dass die Idee der Sittlichkeit von der Idee der Schönheit unterschieden sei. Die Schönheit hat Abbilder hienieden, heisst es im Phädrus, das Gute aber im Abbild zu schauen, müssten die Augen der Menschen erblinden. Und die Republik führt denselben Gedanken zu der Spitze: dass das Gute „jenseit des Seins“ liege, als „grösste Erkenntniss“, während das Schöne auf mathematische Proportionen zurückgeführt wird.

Kant hat diesen Gedanken des μέγιστον μάθημα in seinem „Primat der praktischen Vernunft“ zum Ausdruck gebracht. Alle wissenschaftliche Erkenntniss, die Mathematik selbst, „der Stolz der menschlichen Vernunft“ wird hinfällig vor dem Anspruch und dem Werthe des Sitten-Gesetzes. Wenn das von dem Stolze der Vernunft gilt, wie viel mehr muss es die Eitelkeiten des Geschmacks treffen. Kant ging an die Aesthetik von dem festen Gedanken aus, dass die Begründung der Ethik durchaus selbständig und von der Aesthetik gänzlich unabhängig sei. Aber er hätte zu der Aesthetik, die er geschaffen hat, nicht fortschreiten können, wenn seine Ethik selbst, so fest er sie auf ihrem eigenen Grunde eingerichtet und gesichert, von der Art nicht gewesen wäre, dass sie eine Aesthetik zur Folge forderte.

Die Thatsache allein, dass Kant die Aesthetik begründet,

oder zum mindesten eine Aesthetik mit dem Anspruch einer philosophischen Theorie geschaffen hat, sollte von vornherein den Verdacht zerstreuen, dass Kant eine mönchische Moral gelehrt haben könnte. Denn, wenn die Wissenschaft vor Uebergriffen von Seiten des Primates der Sittlichkeit noch immer geschützt blieb, so war doch sicherlich die Möglichkeit einer Aesthetik, die nur dem Namen nach bisher aufgetaucht war, von dem Rigorismus der Moral auf das Härteste bedroht. Wie leicht konnte die Grazie als Trug und die Schönheit als Tand erscheinen, wenn Kant, zwar in eigener Fassung und in dem Sinne, die Weltgeschichte der Menschen historisch und praktisch dadurch zu begründen, im Anklang an das Himmelreich den Beruf des Menschen, des *homo noumenon* bestimmte. Für Kant war die Aesthetik nur möglich, wenn die Ethik sie zum Mindesten zuliess. Hinterher musste selbst die Erfahrung dieser Rechtfertigung sich unterwerfen und im Primat dieselbe anerkennen. Dass nun aber Kants Ethik eine Aesthetik nicht nur nicht ausschloss, sondern, wie wir sehen wollen, forderte, das müsste ebensosehr für den universalen, weil in der transscendentalen Methode begründeten Geltungswerth der Ethik sprechen, wie es von der tiefen Begründung der Aesthetik in den allgemeinen Interessen der Vernunft und von deren Harmonie mit denselben Zeugniss giebt.

Kants Ethik wird von zwei gegeneinander wirkenden Motiven getrieben. Neben dem Grundmotiv des Primates der praktischen Vernunft ist auch ein theoretisches Interesse gleich sehr mächtig in seinem Philosophiren. Wie auch bei Platon die Idee des Guten, wenngleich das grösste, so doch immer ein Mathema, eine Erkenntniss blieb, so musste auch der Grund der Sittlichkeit in einem Princip des Bewusstseins liegen. Es musste eine Richtung des Bewusstseins ausgezeichnet werden, in welcher und kraft welcher das Bewusstsein einen eigenen Inhalt erzeugt. Eine solche den Inhalt erzeugende Richtung des Bewusstseins, in welcher allein der Inhalt der Ethik zu gewinnen war, schloss daher alle im engeren Sinne psychologische Erklärung aus, und ebenso auch alle Berufung auf die gemeine Wirklichkeit, die „pöbelhafte Berufung

auf vorgeblich widerstreitende Erfahrung“ (Kr. S. 276), wie überhaupt die Anlehnung an eine im gewöhnlichen Sinne verstandene Naturwirklichkeit des Sittlichen.

Das gröbste Vorurtheil, welches befriedigt werden muss, wenn das klare Verständniss der Kant'schen Ethik angestrebt werden soll, das ist die Verwechselung des Sollen mit dem Müssen. Diese Verwechselung nährt zwei Vorurtheile, indem das Müssen einmal einen äusseren autoritativen Zwang bedeutet und sodann einen inneren naturgesetzlichen, allenfalls psychologischen. Das Sollen des Sittengesetzes bedeutet aber weder ein Gebot, von Göttern oder Gott gegeben, geschweige eine juristische Vorschrift, ein politisches Gesetz; noch auch ein Gesetz „in unseren Gliedern“, etwa einen Zwang, den unser Nerven- und Gefässsystem erleidet, sei es in dem Expansiv-Gefühl des Rachedurstes, sei es in der Depression des Mitleids. Alle diese tiefsinnigen Enthüllungen und Ergründungen des Innersten im Menschenwesen sind halbwahre Reflexionen verständiger Welterfahrung, die pädagogisch und praktisch ihr Interesse und ihren eingeschränkten Werth besitzen; aber sie sind, in günstigster Auffassung, culturgeschichtliche Abstractionen, die in die Sprache der Psychologie übersetzt werden.

Ein Faktor wird damit zugleich unbedingt abgewiesen, der allem ästhetischen Bewusstsein nothwendig ist. Wenn das Sittliche nicht in Seelenregungen wurzeln soll, so ist damit der allgemeine Regulator des persönlichen Bewusstseins ausgeschlossen, der in dem Doppelgefühle der L u s t u n d U n l u s t liegt. Weder der Eudämonismus, noch der Pessimismus treffen den Sinn und Gegenstand der Ethik; mögen sie selbst, ein jeder in seinen Schranken, verständige und beachtenswerthe Gesichtspunkte bezeichnen: die Bedeutung des Sittengesetzes wird davon nicht berührt, ob die Menschen, wie die Thiere, der Freude leben und der Lust nachjagen, oder ob das Minimum der Unlust-Empfindung die Aufgabe sei, welche dem Menschen- und dem Thierleben stets von Neuem gestellt werde. Die Möglichkeit der Anwendung der Ethik wird davon betroffen; aber nicht die Bedeutung derselben. Wenn der Hunger allein, oder

die Lust allein die Wesen regierte, denen das Sittengesetz obliegt, dann bliebe das Sittengesetz ein Gedanke, dem auf die Menschen keine Anwendung verstattet wäre. Eine andere Ethik aber gäbe es darum nicht; sondern keine.

Die Möglichkeit einer Ethik beruht auf dem Gedanken: dass

eine Richtung des Bewusstseins einen eigenen Inhalt des Bewusstseins als sittlichen erzeuge.

Die Rache und das Mitleid, die Lust und die Empfindungslosigkeit sind Inhalte oder vielmehr Zustände und Verhältnisse des Bewusstseins, die von Reizen empfangen werden und energisch das Bewusstsein erfüllen mögen; Inhalte aber, welche durch eigene schöpferische Richtungen des Bewusstseins erzeugt werden, sind sie nicht; und solche Inhalte allein fordert die Ethik. Das Mitleid überfällt den Menschen, die Lust und Unlust bemeistern ihn; aber je mächtiger sie das Gemüth ergreifen, desto weniger können sie schaffen und auferbauen, was eigenen und neuen Werth besässe. Wenn sie solchen erlangen wollen, bedürfen sie der Hinzunahme heterogener Mittel. Wenn das Sittengesetz ein besonderes Gesetz sein, in einem besondern *a priori* beruhen soll, so muss dasselbe sich darin bezeugen, dass es einen eigenen Inhalt des Bewusstseins erschaffe, dem, als ein eigenes Gebiet, die Ethik entspricht.

Und weil dieses seinen Inhalt erzeugende praktische a priori dem theoretischen a priori verwandt und gemäss ist, so leitet sich die Ethik von der Erfahrungslehre ab; denn beiden ist die Erzeugung ihres Inhaltes gemeinsam. Und wenn die Aesthetik möglich werden soll, so wird auch sie in einer Richtung des Bewusstseins beruhen, welche den ästhetischen Inhalt erzeugt.

Diese Grundbedingung der Ethik, welche der Begriff des a priori bezeichnet: in eigener Richtung den Inhalt zu erzeugen, kommt ebensosehr dem systematischen Interesse der Bewusstseins-Principien zu Gute, wie der Eigenart eines jeden derselben. Und dieses systematische Interesse wird zunächst in der Ableitung eines jeden Bewusstseins-Princips aus dem Principe der Erkenntniss, dem Princip des wissenschaftlichen Bewusstseins bekräftigt. Die Ethik würde zum Aergerniss, wenn sie eine

Thorheit bliebe. Deshalb musste die Ethik vor Allem in der Erfahrungslehre begründet werden. Diese Begründung aber bot sich in der Idee dar.

Denn wenn die Idee als Zweckidee schon der Erforschung der organischen Naturform zu Statten kam, da schon dem Individuum der Zelle die Mechanik sich versagen muss, so ist das sittliche Individuum der Wissenschaft von den Bewegungen materieller Punkte durchaus entlegen. Und es ist schlechterdings Desorientirung über das, was die Sittlichkeit zu leisten und zu fordern hat, wenn man dem berufenen Laplace'schen Geiste in seiner Weltformel die sittlichen Handlungen anrechnet. Wenn wir die menschlichen Handlungen berechnen könnten, wie eine Sonnen- oder Mondfinsterniss, so wären dieselben zwar erkannt, aber nicht als sittliche Handlungen, sondern als Natur-Ereignisse. Gäbe es kein anderes Gesetz, als diejenigen sind, welche nach dem Grundsatz der Causalität formulirt werden, so wäre wiederum nur zu sagen, dass es keine Ethik gäbe; nicht aber, dass die Ethik in dem Integral jener Naturwirkungen gelöst wäre.

Indem Kant eine Ethik schuf, welche vom Eudämonismus und Spinozismus nach dessen Unterarten grundsätzlich verschieden ist, so hatte er vorab die falsche, aberkluge Metaphysik zurechtzuweisen, die von halbverstandener Causalität sich irre machen, und sodann mit haltlosen Ausreden sich beschwichtigen liess. Das grosse Problem des Widerspruchs zwischen Causalität und Freiheit musste principiell gelöst werden, wenn die Ethik, die in der That mit der Freiheit steht und fällt, möglich werden sollte. Die Freiheit der Gedanken scheitert an der Ungunst und Ungerechtigkeit, mit der die Naturgaben ausgetheilt werden. Wir können nicht alle den Gedanken Gottes denken, weil wir nicht Propheten, noch Prophetenkinder sind, wie wir auch den Gedanken des Universums nicht alle wie Newton erdenken können. Diejenige Freiheit also, die in der Regsamkeit unserer Vorstellungen liegen soll, hätten wir übrigens mit den spielenden Insekten gemein; aber wie hoch diese auch steigen möge, so wäre sie doch nur die Freiheit eines „Bratenwenders“. Wie dieser, würden wir in unseren Handlungen von

unseren Vorstellungen geschüttelt und gedreht. Kant sagt es gegen Mendelssohn, aber es gilt nicht minder gegen seinen Freund Hume, dass er den Widerspruch zwischen Causalität und Freiheit löse, wie wenn man „den Durchbruch des Oceans mit einem Strohwisch stopfen“ wollte.[1])

Die Lösung des alten Gegensatzes ist durch die Einsicht bedingt, dass die Causalität, als ein Grundsatz der Mechanik, mit den Handlungen eines Sittenwesens schlechterdings nichts zu schaffen habe. Insofern der Mensch ein Naturwesen ist, sind seine Handlungen idealiter berechenbar wie eine Mondfinsterniss, — von dem Unterschiede abgesehen, der zwischen astronomischen Objecten und Naturformen bestehen bleibt. Mit welchen Constanten aber wollte man die Momente ausdrücken, welche die Handlungen sittlicher Personen als sittliche kennzeichnen? Ist es die Causalität der Mechanik, wenn man die alte Weisheit in neuen Essayismus bringt, dass wir „die Menschheit in der Person eines jeden andern achten“, weil wir in dem scheinbar Andern unser *alter ego* erkennen? Achten wir in dieser metaphysischen Erkenntniss den Andern nach der Bedeutung, welche die sittliche Achtung hat? Und ist diese metaphysische Erkenntniss die Formulirung der Causalität in einer Bewegungsgleichung? Die Heterogeneität der Gebiete, weil der methodischen Mittel und Probleme, zwischen Natur und Sittlichkeit müssen erkannt werden, wenn die Ethik als eine von der Naturwissenschaft unabhängige, obzwar von ihr geforderte erkannt werden soll. Denn diese Forderung vertritt die Idee als die Aufgabe von Problemen, die der Mechanik unzugänglich bleiben müssen. Und die „Antinomie“ zwischen Freiheit und Causalität liess sich dahin lösen: dass die Causalität bei den Erscheinungen der Naturwesen uneingeschränkt in Geltung bleibe, die Freiheit dagegen als Idee, als das Ding an sich einer Aufgabe etwas ganz Anderes zu bedeuten habe, als was den Gegenstand der mathematischen Erfahrung angeht.

Die Freiheit vertritt als Zweck-Idee das Princip des Individuums.

[1]) Einige Bemerkungen zu Jakobs Prüfung der Mendelssohn'schen Morgenstunden (1786) Bd. I, S. 395.

Wenn wir als Naturwesen der Statistik überliefert sind, wie wir als sociale Maschinen dem Lohngesetze feilstehen, so sind wir bei alledem nicht sittlich ausgerechnet: weil wir sittlich gar nicht berechenbar sind, weil die Sittlichkeit eine andere Rechnung führt, als die des Durchschnitts. Die Sittlichkeit kennt nur Individuen und nur Gemeinschaft von Individuen.

Wenn die Causalität in der Wechselwirkung die Gemeinschaft des Körpersystems stiftet, so vertritt die Freiheit, als Ding an sich einer Aufgabe, das Princip der sittlichen Individualität. Sie bildet also keinen Gegensatz zur Causalität, sondern vielmehr, sofern sie Zweckidee ist, eine Ergänzung derselben; sie vertritt das „Vermittelnde und Bezügliche", auf welches die Erfahrung hinweist[1]); sie begrenzt die Erfahrung da, wo die Schranke der Naturwissenschaft erkennbar wird.

Denn die Weisung, welche für alles a priori im Begriffe des Transscendentalen liegt, fehlt wahrlich auch hier nicht: Neben der Natur- giebt es eine Menschengeschichte, in Staat und Recht, in Sitte und Religion; nächst der Naturwissenschaft muss es daher eine Geschichte des Geistes, der Sitten, der Menschheit geben. Die Freiheit, als Princip der Individualität, ist die Idee der Menschheit, die Idee der Sittlichkeit; das Erkenntnissprincip daher auch der Geisteswissenschaften. Und wie die Idee, als Zweck-Princip, niemals den Grundsatz der Causalität stören darf, sondern denselben vielmehr nur über seinen heimischen Gebrauch homogen zu erweitern hat, so wird unsere Kenntniss von den causalen Verhängnissen der natürlich und social bedingten Menschen nicht gehemmt, sondern gelichtet, indem wir die Annahme machen, dass diese Verhängnisse unter der Idee der Freiheit gelockert und geläutert werden.

Wir wissen zwar und haben aufs genaueste jedesmal zu ermitteln, wie der Mensch durch die Missgunst und Parteilichkeit von Schicksal und Natur benachtheiligt, gedrückt und gereizt wird; dennoch aber brauchen und dürfen wir daraus nicht den Schluss ziehen, dass, wer im Zuchthause geboren, für dasselbe berufen sei. Und wenn die Statistik, nach welcher die

[1]) Vgl. oben S. 125 den Ausspruch Goethes.

Menschen nur Arbeitswerthe vorstellen, seit langen Jahren, nicht etwa als neueste Wissenschaft, uns erkennen lässt, dass die Ehen von den Brodpreisen abhängen, und dass in dem Weltverkehre der Einzelne nur eine Ziffer bedeute, so bleibt es dennoch eine nothwendige, weil die Erfahrung der Naturwissenschaft in den Geisteswissenschaften begrenzende Aufgabe, zu untersuchen: nicht worin der Marktpreis des Menschen, sondern worin seine angebliche Würde bestehe. Diese aber beruht auf seiner Individualität, seiner ebenbürtigen Darstellung der Menschheit, seiner vollwerthigen Repräsentation des Sittengesetzes.

Freiheit ist demgemäss nicht bestimmt durch die negative Fassung der Unabhängigkeit von den Naturgesetzen, sondern vielmehr durch Disparatheit von denselben. Und wie das Disparate überall verbindbar ist, so kommt die Hypothese der Freiheit gerade der Energie der Einsicht in die Abhängigkeit des Menschen zu Statten. Indem wir den Menschen als Wesen der Sittlichkeit denken, erkennen wir das Unschickliche, das Unangemessene, das Widerliche und Empörende der Bedingtheit, in die ihn Natur und Geschichte zwängen. Und so erfüllt die Idee der Freiheit den praktischen Erkenntnisszweck: jene Bedingungen und hemmenden Schranken, der Forderung der Idee gemäss, zu durchbrechen, zu erleichtern, zu beseitigen. Mahnte aber die Zweck-Idee, die in dem sittlichen Wesen ein Unbedingtes aufstellt, nicht, so beruhigte sich die mathematische Einsicht des Menschen mit dem Troste: er sei der Erste nicht; glaubte sich am Ende auch durch die Metaphysik in eine Vogelperspective gehoben: dass es nach socialen oder Naturgesetzen, frivolster Weise, nach göttlichem Rathschlusse also geschehe.

So beweist sich die Freiheit als praktische Idee, indem sie sich als Zweckprincip bewährt. Und indem wir das sittliche Wesen als freies Wesen, als Zeugen und Bürgen der Freiheit erkennen, erkennen wir in ihm ein reines Gebild der Zweckidee.

Den Naturgesetzen ursprünglich fremd, sie vielmehr über ihre eigene Competenz hinaus erweiternd und erhöhend, ersteht das Subject der Sittlichkeit lediglich unter dem Gesichtspunkte

des einen neuen Himmel und eine neue Erde schaffenden Zweckes.

Dadurch erscheint aber seine Gegenständlichkeit noch mehr als die der Naturformen subjectivirt, sowie die Specialität der Zweckidee, welche das sittliche Wesen darstellt, tiefer gleichsam hinter die Natur zurücktritt, ausserhalb der unmittelbaren Naturprobleme liegt. Das sittliche Individuum stellt nicht so unmittelbar eine Naturaufgabe dar, als dies vom Organismus gilt. Die Objectivität des sittlichen Wesens ist daher noch weniger sinnlich solid, weniger empirisch fassbar oder nach Art der Naturobjecte gestaltet. Es wird zum Gespenst, wenn man das „vernünftige Wesen" dem sinnlichen Schematismus unterwirft, anstatt dasselbe lediglich und strengstens in reine „Typik"[1]) einzufassen. Ein so gänzlich in Geist aufgelöstes Gebild ist das Gebild der Freiheit, das Subject der Sittlichkeit.

Wie schwer muss es daher dem Künstler werden, dieses auf dem eigenen Gebiete so hehre Bild als blossen Stoff zu behandeln, an dem er eine neue und eigene Form zu bilden und zu prägen hat. Das sittliche Wesen ist kein Sinnenwesen, kein Naturobject schlechthin; und dennoch bezieht sich auf ein solches aller Sinn des Sittenwesens. Das beschränkte Naturwesen wird begrenzt und erweitert durch das seinen Zweck offenbarende sittliche Individuum.

Dadurch wird die Aufgabe der Idealisirung noch mehr gesteigert.

Denn es sind nunmehr schon in der moralischen Technik zwei ideale Gebilde zu vereinbaren, der anthropologische und der moralische Mensch; diese beiden Typen sind nun in der ästhetischen Beseelung zu einer neuen Einheit umzuschaffen. Hätte Kant aber das sittliche Individuum nicht in so reiner Objectivirung der Zweckidee bestimmt, so würde das Kunstwerk, das, wie wir von Winckelmann wissen, Idealität erfordert, und zwar von seinen Stoffen schon fordert, jene Idealität an dem einen seiner Stoffe, dem sittlichen Elemente zu vermissen haben. Wie sollte nun aber die Kunst aus eigener Kraft diese sittliche Vor-

[1]) Vgl. Kr. d. pr. Vft., ed. Kehrb., S. 82 ff.

bedingung sich erzeugen können? Die Kunst kann das Sittliche sowenig selbst hervorbringen, wie sie das theoretisch Natürliche selbst zu erzeugen vermag. Beide Idealisirungen müssen ihr, aber nur als Stoff, gegeben sein. Wir müssten am Ende daher aus der Kunst-Erkenntniss heraus zu der Neuplatonischen Gottheit flüchten, um von der sittlichen Seite den idealen Stoff der Kunst zu retten; denn die Natur-Theorie kann uns hier nicht helfen. Das sittliche Subject ist kein Naturwesen, dem man nur etwa den Predigermantel umzuhängen hätte, um es für das Sittenreich auszustatten: es ist, als Gebild der Idee, nicht vom Fleische der Sinne, noch vom Blute der Begriffe, sondern allein Begrenzungsgebild, Zweck-Ermahnung und Rettung vor dem Abgrund der statistischen Zufälligkeit.

Diesem Charakter des sittlichen Subjectes entspricht genau das sittliche Object. Wenn durch den Freiheits-Zweck die allgemeine Gegenständlichkeit des sittlichen Individuums gleichsam in seinen idealen Umrissen beschrieben ist, so wird durch das sittliche Object der das Subject erfüllende Inhalt bestimmt, und in diesem objectivirten Inhalte wird das Subject zu neuem Gehalte gebracht.

Was ist nun das Object der Sittlichkeit, mit welchem das Subject seine Gestalt erfüllt? Objecte der Sittlichkeit sind nicht sogenannte Güter, deren Werth die Erfahrung, die Geschichte der Menschen uns erkennen lehrt; noch sind es sogenannte Tugenden oder Pflichten, welche wir ersinnen, um den Collisionen der Rechte zu entweichen. Alle solche materielle Einsichten, so klug sie sein mögen, sind und bleiben unserer ethischen Ueberlegung unbrauchbar: weil wir nur das als richtig erkennen, was wir methodisch abzuleiten vermögen.

Nur den Inhalt erkennen wir als Inhalt an, der aus Form gewonnen, das will sagen, aus einem Gesetze erflossen ist, welches den Inhalt erzeugt. Diesen gewaltigen, umfassenden, alle künftige Entfaltung in sich bergenden Inhalt bedeutet uns die Form, sodass, wenn der sittliche Gegenstand aus der Form der Sittlichkeit bestimmt ist, er wahrhaft als Gegenstand, als echter und fruchtbarer Inhalt erschaffen ist.

Nun soll der Gegenstand der Sittlichkeit Gegenstand des

Sittengesetzes sein. Soll mithin der sittliche Gegenstand aus der Form der Sittlichkeit bestimmt werden, so muss das Sittengesetz selbst aus der Form des Gesetzes abgeleitet werden; denn aller sonstige Inhalt von Pflichten oder Gütern bleibt, als material, ausgeschlossen. Die Form des Gesetzes aber bedeutet: dass es als eine allgemeine Ordnung und Verfassung gedacht sei.

Und da diese Form oder Ordnung keinerlei Stoff an Mitteln oder Mittelspersonen voraussetzt, so muss sie auch die Erzeugung der Personen einschliessen, auf welche jene in der Form des Gesetzes gedachte Ordnung bezogen ist. Mithin bedeutet das Sittengesetz, sofern es aus der Form der allgemeinen Verpflichtung abgeleitet wird, das reine Erzeugniss sittlicher Wesen.

Das Sittengesetz stellt sonach diejenige Verfassung dar, in welcher die Personen, welche an derselben Theil nehmen, zugleich als die Urheber dieser Verfassung gedacht werden; denn andernfalls würden sie material in dem Gedanken des Gesetzes vorausgesetzt sein. Wie sie aber vielmehr erst durch das Sittengesetz geschaffen werden, in dessen Ordnung sie als Glieder fungiren, so müssen sie ebensosehr auch als die Schöpfer dieser Ordnung gedacht werden, da diese sonst einen auswärtigen Urheber und somit einen stofflichen Inhalt hätte.

Das Sittengesetz ist sonach die Verfassung autonomer, die Sittlichkeit erzeugender Wesen. Und die Freiheit, welche die Idee der Sittlichkeit bedeutet, bezeugt sich als die „Autonomie" der moralischen Wesen. Die sittlichen Subjecte sind nicht sowol von den Naturbedingungen frei; — dieses Verhältniss ergiebt nur Unabhängigkeit, nicht positive Freiheit — sondern sie sind frei als die Urheber des Sittengesetzes, als die Schöpfer der Ordnung, in welche sie nicht geboren werden, und welcher sie daher auch nicht sterben können. Sie sind frei als die Urheber der Verfassung, von welcher alle irdische Sittlichkeit in Recht und Staat und Kirche nur ein schwaches, irrendes und strebendes Abbild ist.

Diese Verfassung des Sittengesetzes ist die Gemeinschaft moralischer Wesen, in welcher der Einzelne eine absolute Einheit, ein Individuum ist, welches zum Ganzen ebenso erfordert

wird, wie im Ganzen es selbst sich erfüllt. Das in der reinen Form des Sittengesetzes erzeugte Subject der Sittlichkeit, als Urheber derselben, bestimmt aus dieser seiner idealen Natur heraus alle sittlichen Inhalte, alle sittlichen Objecte. So gewaltig ist die Fruchtbarkeit des Zweckprincips der Freiheit.

Wie eine jede Idee, so hat auch die der Freiheit ein Zweckgebiet zu verwalten. Aber noch genauer und ausschliessender, als dies schon in dem autonomen Urheber des Sittengesetzes ausgesprochen liegt, specialisirt sich die Freiheitsidee als Zweckaufgabe.

Wer die durchgreifende Bedeutung des Gedankens nicht versteht, dass das sittliche Subject Urheber seines Gesetzes, seiner Welt und seiner Bestimmung sei, der tadelt das Formale, in welchem das Sittengesetz Kants bestehe. Wer aber den Unterschied ermisst, der zwischen dem gleichsam mittelalterlichen Gedanken liegt, dass der Mensch im einzelnen Falle das Gute oder das Böse zu wählen vermögend sei, und dem kritischen Satze, dass die Erschaffung des Sittengesetzes selber die Wahl des Sittenwesens sei, — der wird auch begreifen können, welche gediegene Positivität und Realität in dem anscheinend nur formalen Begriffe der Autonomie enthalten sei. Das sittliche Subject, das sittliche Object und endlich gar die ganze Sittenwelt selbst sind Schöpfungen und Consequenzen dieser Form, in welcher das Gesetz gedacht wird.

Wenn nun der Künstler auch am sittlichen Stoffe idealisiren muss, so sieht man mit Einem Blicke, wie sehr diese freie Schöpfung der Sittlichkeit, frei im Subject, frei im Object, frei in der Gesammtheit und Gemeinschaft, welche die Verfassung zeichnet: wie sehr diese freie Sittlichkeit der reinen Idealität der Kunst entgegenkommt. Und dennoch ist hierdurch der Bezug der Sittlichkeit auf die Kunst keineswegs erschöpft.

Das autonome sittliche Subject erfüllt noch deutlicher den Sittenzweck. Und durch diese deutlichere Erfüllung wird der Werth der Freiheit, die autonome Hervorbringung des Sittengesetzes noch mehr erhöht und positiver gemacht. Wenn doch das Sittengesetz die Rettung zu bedeuten hat vor der statistischen Causalität, der die Menschen als Arbeitswerthe verfallen,

so muss aus dem Begriffe des Sittengesetzes selbst die Abwehr jener ökonomischen Uniform eruirbar sein. So lange wir nur als Arbeitswerthe figuriren, gehören wir ausschliesslich dem Mechanismus der socialen Oekonomie an, in welchem ein jedes Naturwesen, als wäre es nur ein Maschinentheil, als Mittel wirkt, und als Mittel verbraucht und verschlungen wird. Da giebts kein Individuum, und keinen Werth, der den des blossen Mittels überträfe. Wenn die Idee als Zweckidee eine Aufgabe predigt, so giebt es keinen dringlicheren Anlass für sie, als welchen der sociale Mechanismus darbietet: das Verhältniss der blossen Mittel zu durchbrechen und aufzuheben. Aristoteles hat seine bezüglich der Sklaverei bewiesene realistische Härte durch den Gedanken gemildert: dass, wenn Maschinen erfunden würden, welche die Handarbeit ersetzen könnten, die Aufhebung der Sklaverei ein möglicher Gedanke wäre. Im Reiche der Sitten dagegen giebt es keinen Unterschied zwischen Handarbeit und geistiger Arbeit. Der „Luxus der Geistestalente" ist ebensosehr ein blosses *ἀδιάφορον*, wie die Fabrication der Nähnadel: wenn nicht der sittliche Zweck beide Arbeiten adelt. Die ganze Kultur ist ohne Werth, weil ohne Würde, wenn ein Individuum lediglich der Nationalblüthe wegen leben, vielmehr dahinsterben muss. Indem das sittliche Wesen, als Idee, die Aufgabe des Sittengesetzes darstellt, bethätigt es sich als Zweck, und zwar direct und unmittelbar als Zweckidee, indem es den Despotismus und die Uniform der Mittel aufhebt. Das sittliche Wesen ist nicht ein Zweck, der nur darin sich erfüllte, dass es als Mittel kommt, wirkt und geht: es ist Selbstzweck oder Endzweck.

In seinem Selbst liegt der Zweck seines Daseins; in seinem sittlichen Berufe muss sich das Ende der Laufbahn erfüllen, die er als Urheber der Sittenwelt sich selber vorschreibt. Er kann nicht seines eigenen, von seiner Autonomie erzeugten sittlichen Daseins Kreise vollenden, indem er lediglich als Mittel für einen ausserhalb seiner selbst, genauer ausserhalb seines Selbst, seiner vollbürtigen Individualität liegenden Zweck lebt und arbeitet. Sein Kreis liegt in der Ebene, welche die Autonomie als Sittenwelt vorzeichnet. Indem das sittliche Wesen

daher Urheber des Sittengesetzes ist, ist es zugleich der Urheber seines sittlichen Daseins und des Zweckes, den es als sittliches Wesen zu erfüllen hat. Die Autonomie ist daher zugleich Autotelie. Und der kategorische Imperativ oder das Sittengesetz nimmt die schlichte, aber den kalten Weltsinn bedrohende Formel an: dass die Menschheit in jeder Person „jederzeit zugleich als Zweck, niemals blos als Mittel" betrachtet und behandelt werden dürfe. Jede Person stellt jederzeit das Sittengesetz dar. Jedes Individuum ist als moralische Person Endzweck aller Dinge, und jede Zeit ist ein Moment der Ewigkeit.

Wir haben hier nur den Einfluss zu betrachten, den der Begriff des sittlichen Endzwecks auf das Verständniss der Idealität der Kunstgebilde gewinnen musste. Jedes sittliche Wesen, jedes sittliche Object muss ein freies Geschöpf eines freien Schöpfers sein, und es kann dies sein, weil es, ein jedes für sich, die Sittenwelt darstellt; ein jedes, als Endzweck, in sich das Sittenreich vollzieht. Wie Leibniz an der Monade diese Selbständigkeit des Individuums demonstrirte, so stellt das sittliche Individuum, ein Mikrokosmos den gesammten Kosmos, den Selbstzweck und Endzweck dar, in welchem der Zwang der blossen Mittel überwunden und in die Freiheit zweckhafter, als selbstbefriedigter Zwecke wirkender Mittel verwandelt ist.

Welche freie, reine, selbständige Welt erschliesst sich dadurch in den sittlichen Stoffen der Kunst-Behandlung. Jetzt muss der Künstler selbst, sofern er einen sittlichen Stoff als solchen behandelt, die Freiheit und den Endzweck demselben wahren und behaupten. Die sittliche Idee, welche das Bildniss oder die Person der Dichtung darstellt, muss dieser Gebilde eigenes Erzeugniss sein, wenn die Gebilde der Kunst sittliche Stoffe zu ästhetischen Formen umschaffen sollen. Die Souveränität des Künstlers am Sittlichen ist daher gar nicht gegen die sittliche Norm gerichtet, sondern vielmehr nur treuliche Befolgung des sittlichen Begriffes.

Aber die Beziehung zwischen dieser transscendentalen Ethik und einer Aesthetik liegt nicht nur in diesem Verhältniss zwischen ihren Objecten, durch welche allerdings die Beseitigung schwie-

rigster und ärgerlichster Conflicte vorausgesehen werden kann: die Beziehung betrifft zugleich die Subjecte, das ethische und das ästhetische Subject. Und diese Art der Beziehung legt die Forderung dar, welche die Ethik selbst auf eine Aesthetik hinrichtet. Wie das Denken des Sittengesetzes eine Ausbildung des Geistes fordert, die diesem Gedanken gerecht werde, wie durch das nothwendige Denken des Sittengesetzes die Wissenschaft von der Ethik bedingt und beglaubigt, das moralische Wesen wieder ein denkendes wird, in ähnlicher Weise scheint sich der autonome Urheber des Sittengesetzes unter der Hand in ein ästhetisches Wesen zu verwandeln, sodass der Begriff der moralischen Autonomie den ästhetischen Selbstzweck einschliesst. Dieser Punkt, den als einen ihrer wichtigsten Bezüge erst die Darlegung der Aesthetik ins Klare zu bringen hat, werde schon hier ins Auge gefasst.

Das Reich der Sitten ist uns nunmehr als das Reich der Zwecke vorgestellt. Im Unterschiede von allen Naturwesen, die im Kampfe um das Dasein in wechselseitiger Vernichtung leben, stellt das sittliche Wesen den „Zweckvorzug" der Menschheit dar. Dieser Vorzug enthüllt eine Würde seiner Bestimmung, welche so erhöht als begründet wird in seinem Charakter als Urheber des Sittengesetzes. Sein eigenes Gesetz ist es, dem er sich unterwirft. Seiner moralischen Persönlichkeit unterwirft er seine natürliche Person. Als Sinnenwesen kann er nicht heilig sein, muss er das Sittengesetz als Gesetz der Pflicht denken. Die erhabene Lehre von der Pflicht der Liebe zu Gott muss richtig verstanden werden, damit sie nicht „Religionsschwärmerei" hervorbringe. Auch vor den „erhabenen, edlen und grossmüthigen" Handlungen der „Romanschreiber" hat man auf der Huth zu sein, um nicht einer „windigen, überfliegenden, phantastischen Denkungsart" das Wort zu reden. So nüchternen Realismus predigt das wichtige Kapitel „von den Triebfedern der reinen praktischen Vernunft", in welchem der bekannte Anruf an die Pflicht enthalten ist.

Und dennoch findet sich in diesem selben Kapitel die Bezeichnung der moralischen Bestimmung durch einen Begriff, der gar nicht dem moralischen Gebiete angehört, wenigstens dem-

selben nicht eigen geblieben, sondern, wie bei den Engländern, mit dem Begriff des Schönen verbunden ist. Indem Kant auf die Idee der Persönlichkeit die Idee des Sittengesetzes zurückführt, und auf sie als auf die Idee der Menschheit die sittliche Welt zusammenzieht, sagt er: die Idee der Persönlichkeit stelle die „Erhabenheit unserer Natur (ihrer Bestimmung nach) vor Augen.“[1]) Erhaben aber ist, dem Schönen coordinirt, ein ästhetischer Grundbegriff. Und Kant selbst hat nach dem Schönen das Erhabene in seiner Aesthetik behandelt. Indem also die sittliche Persönlichkeit erhaben wird, wird sie ästhetisch. Und indem Kant in seine Beleuchtung des Sittengesetzes nach dessen Verhältniss zum sinnlichen Menschen die Erhabenheit der moralischen Bestimmung hervorzuheben gedrungen war, so zeigt sich darin die Forderung, welche die Ethik selbst, nicht zu ihrer Gründung, aber zu ihrer Ausführung, auf eine Aesthetik erhebt.

Und es giebt eine Stelle, welche diese Forderung durch eine Lücke in der klaren Einsicht und Ueberschau nur noch charakteristischer macht. Indem Kant nämlich das moralische Gesetz selbst zur Triebfeder zu machen beflissen ist, damit nicht eine „pathologische Neigung“ den Willen zur Sittlichkeit lenke, verfehlt er nicht anzuerkennen, dass das moralische Gesetz, sofern es als Triebfeder gedacht wird, damit unvermeidlich als eine Wirkung aufs Gefühl gedacht wird. Auch die negative Wirkung, die in dem Niederschlagen der Neigungen und des Eigendünkels der Eigenliebe Abbruch thut und somit Unlust erregt, bleibt nichtsdestoweniger, eben in dieser Unlust, immer noch Gefühl. Aber das moralische Gesetz wirkt nicht blos negativ, indem es demüthigt, sondern es erregt zugleich das positive Gefühl der Achtung vor dem Sittengesetze, in welchem Gefühl wir uns selbst, als unsere Persönlichkeit, und somit eben in der Erhabenheit unserer Bestimmung fühlen.

In dieser Entwickelung des Gefühls, welches in der Anwendung des Sittengesetzes auf den Menschen sich wirksam zeige, entschlüpft ein Wort, welches den Zusammenhang von Ethik und Aesthetik um so energischer blosslegt, als es aus der

[1]) Kr. d. pr. Vft., ed. Kehrb. S. 106.

innern Folge der Gedanken hervorgegangen ist: „und hier haben wir nun den ersten, vielleicht auch einzigen Fall, da wir aus Begriffen a priori das Verhältniss eines Erkenntnisses (hier ist es einer reinen praktischen Vernunft) zum Gefühl der Lust oder Unlust bestimmen konnten."[1]) Dieses Gefühl wird erkennbar. Also ist Achtung fürs moralische Gesetz ein Gefühl, welches durch einen intellectuellen Grund gewirkt wird. Und dieses Gefühl ist das einzige, welches wir völlig a priori erkennen."[2]) Indessen bleibt dies keineswegs „vielleicht der einzige Fall". Vielmehr hat die Einleitung zur Kritik der Urtheilskraft (VI) schon in der Natur-Teleologie auf eine solche Verbindung mit dem Gefühle hingewiesen. Die Harmonie mit den allgemeinen Naturgesetzen werde zwar nicht mit Gefühls-Begleitung gedacht; denn darin walte keine „Absicht". Aber die Uebereinstimmung „mehrerer empirischer heterogener Naturgesetze" unter einem einzigen Princip sei der „Grund einer sehr merklichen Lust", die wir zu merken verlernen können, die in manchen Fällen dagegen gar nicht aufhört.

Diese Wirkung eines theoretischen Verfahrens auf das Gefühl ist jedoch nicht so prägnant und hauptsächlich, dass man sie mit der moralischen Gefühlswirkung vergleichen dürfte. Wenn man nun aber von diesem theoretischen Begleitgefühle gänzlich absieht, so ist das moralische Gefühl der Achtung doch nicht „vielleicht der einzige Fall", das Verhältniss des theoretischen oder praktischen Bewusstseins zum Gefühle zu bestimmen. Denn dieses Verhältniss, dieser Fall bildet — das Gebiet der Aesthetik.

[1]) Kr. d. pr. Vft., ed. Kehrb., S. 89.
[2]) ib. S. 90.

Erstes Kapitel.

Die Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewusstseins.

Wie alle Art kritischer Philosophie ist auch die kritische Aesthetik an die transscendentale Methode gebunden. Sie geht daher von der Wirklichkeit eines Geistes- oder Kulturgebietes aus, um dasselbe nach den Bedingungen zu erforschen, auf denen die Gesetzlichkeit desselben beruhe. So richtete sich die transscendentale Frage an die Wissenschaft und entdeckte in den synthetischen Grundsätzen die Bedingungen der wissenschaftlichen Gesetzlichkeit. So richtete sich die transscendentale Frage an die nicht in gleicher Weise in Wissenschaften vorliegende Kulturthatsache der Sittlichkeit, und entdeckte in der Idee der Freiheit oder dem Principe des autonomen Endzwecks die den synthetischen Grundsätzen entsprechende Voraussetzung einer ethischen Gesetzlichkeit. So richtet sich nunmehr die transscendentale Frage an die Kunst, als dasjenige Kulturgebiet, in welchem das ästhetische Bewusstsein vorzugsweise sich bethätigt: um die den Grundsätzen entsprechende Art von Voraussetzungen des Bewusstseins zu ermitteln, auf denen die Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewusstseins beruhe, — wenn anders eine solche Gesetzlichkeit hier angenommen werden darf.

Diese Vorfrage aber ist für die Möglichkeit einer Aesthetik in ganz anderer Weise bedrohlich als für Wissenschaft und Ethik. Denn für die Wissenschaft ist die Skepsis überhaupt

„keine ernstliche Meinung.“ Mag man ihre Grundsätze anerkennen oder nicht, von ihrer Gewissheit sich durchdringen oder nicht: sie geht nicht nur ihren Weg weiter mit dem Rechte eines Naturtriebes, sondern sie kann auch durch externe Skepsis von ihrem Gange nicht abgelenkt, in ihrem Eifer und Glauben nicht verdorben werden. Skepsis ist vielmehr der Ausdruck mangelhafter Wissenschaft eines Zeitalters als der übertriebenen Sorgfalt für die Reinheit der Principien. Hume, der von Newton nichts verstand, ist auch Kant, bei Lichte besehen, hauptsächlich in Bezug auf die moralische Ehrlichkeit förderlich gewesen, in Bezug auf die Klärung der moralischen Principien; aber nicht durch die Spielereien mit dem Causalitäts-Problem, welches am Billardspiel, und nicht an den Stossgesetzen von Hume discutirt wurde.

Anzüglich wird der Skepticismus schon bei der Ethik. Aber hier erwacht doch alsbald der gesunde Glaube des Menschengeistes und stellt die Alternative: dass man entweder den Natur-Gewalten der Bosheit und der Willkür oder aber den uncontrolirten Eigenmächten der Religion mit ihren verborgenen Giften sich überliefere, wenn man die rationale Gesetzlichkeit der Sittlichkeit aufgebe. Und so belebt sich die Aussicht stets von Neuem, dass die Menschheit sich nicht treiben lassen möchte weder von den Naturmächten des Menschenherzens, noch „wie's Gott gefällt“; sondern dass für die Beurtheilung der Weltgeschichte ein Standpunkt zu erobern und zu behaupten sei, der als der wahrhafter Menschenperspective angesehen werden dürfe: aus welchem die Handlungen der Menschen als Handlungen der Menschheit in ihnen sich verstehen und zusammenordnen lassen. Das Princip der Sittlichkeit, auf welchem die Möglichkeit einer Ethik beruht, bedeutet die Abweisung der thierischen Regel und die Ablehnung der göttlichen Vorschrift: die Behauptung freier menschlicher Gesetzlichkeit. Dieses Erkenntnissprincip der Geschichte der Menschheit, der Geschichte der Geisteswissenschaften kann in Erschütterung und Stockung gerathen: aber es könnte, ähnlich wie die Einsicht in die wissenschaftlichen Grundsätze, nur mit den Geisteswissenschaften selber verschwinden.

Anders steht es um das Verhältniss ästhetischer Principien zu der Wirklichkeit der Kunst. Der Naturtrieb, der zur Kunst anreizt, wird freilich durch keine Grübelei vernichtet. Die bildende Kunst wird fortfahren, die „Spuren des Menschen“ der Erde einzugraben, — welchen Grund man immer dem Kunstverfahren deuten mag. Und so werden auch Poesie und Musik fortsingen, ob man ihnen den Vogelsang zum Grundbass giebt, oder ob man über das schmetternde Lied der Lerche hinweg ein höheres Gefühl dem Menschen eingeboren sein lässt.

Für den Naturtrieb, dem die Künste entwachsen, ist die Annahme eines ästhetischen Princips gleichgültig oder von geringem Belang. Aber für die Gestaltung des Werthes und des Schwungs der Künste selber spricht diese Annahme viel mehr mit als bei den Wissenschaften der Natur und des Geistes. Den Pelion auf den Ossa thürmen, oder das Pantheon zur Peterskuppel denken, oder im Doctor Faustus die ganze Menschheit promoviren, oder im Scherzo der Holzbläser, als der Pansflöten, nach der Heldenklage den Naturfrieden anstimmen — das sind Erhebungen des Kunst - Bewusstseins, deren der ästhetische Naturalismus sich nicht schuldig macht. Diese Auswüchse des Kunsttriebes wurzeln in dem titanischen Hochmuth, dass die Kunst der Menschheit zu ihrem Heile noththue; dass sie eine Grundrichtung des Geistes darstelle; dass sie, als solche, in einer Gesetzlichkeit des Bewusstseins beruhe, die von allem Zufall und allem Ungefähr des naturwüchsigen Gefallens himmelweit verschieden sei.

Daher finden sich in allen grossen Kunst-Epochen die deutlichen Anzeichen, dass die Grossen der Kunst selber diese Orientirung über ihr Schaffen ernstlich und gewissenhaft erstrebt haben. So erfahren wir es schon bezüglich der griechischen Künstler; und wenn bei diesen vornehmlich die Gewinnung mathematischer Principien als der Gegenstand ihres speculativen Eifers bisher nachgewiesen ist, so darf man vielleicht, Angesichts des Einen Aristophanes, von dem mathematischen Kanon auf eine allgemeine Gesetzlichkeit des Bewusstseins schliessen. Im Cinquecento ist es von einigen der Grössten aufbewahrt, wie sie nicht nur über das Verhältniss der einzelnen

Künste zu einander, sondern über den Gegenstand, Zweck und Werth der Kunst überhaupt gesonnen und im brieflichen Verkehre mit einander gegrübelt haben. Das tiefste und umfassendste menschliche Gefühl, die Liebe selbst macht Michel Angelo zur Wurzel seiner Kunst, indem er in dem berühmten Gedichte an Vittoria Colonna von sich selber sagt: „Auch ich, als mein Modell ward ich geboren, Und wie der Stein vom Meissel, hoff ich täglich Vollendung mir durch deine heil'gen Hände." Die Liebe in allen Arten ihrer Richtung ist ihm „der Schönheit Ursprung", die Fabel aller Kunst. „Vom ewig Schönen trennt in mir sich nimmer die Liebe." In solcher Tiefe des Bewusstseins mahnt er: „Weh' jedem, der vermessen und verblendet die Schönheit nieder zu den Sinnen reisst! Zum Himmel trägt sie den gesunden Geist." So ist auch in unserer classischen Dichtung die ästhetische Besinnung, das Interesse an den Principien der Kunst zum Vehikel der tiefsten Kunst geworden.

Die Principien der Kunst müssen aber in einem Principe des Bewusstseins zusammengedacht werden, als Richtung des Bewusstseins, in und kraft welcher dasselbe als neuen und eigenen Inhalt die Kunst erzeugt.

Nicht aber genügt es, oder führt es auf den rechten Weg, wenn die Grundlagen der Kunst in den Wegen der Psychologie gesucht werden. Das ist vielmehr das Symptom des Gottschedianismus, wenn man der banausischen Grille nachhängt, die verborgenen Stege auszuforschen, welche zum Brünnlein der Kunst führen. Diese Art von psychologischer Naivetät stellt auch das Zeitalter der Aufkärung dar, weil das Feldgeschrei „vom Wunderbaren der Poesie" zwar Gottsched zu stürzen und Lessing anzuregen, aber freilich keinen Goethe, geschweige einen neuen Leibniz hervorzuzaubern vermochte. Die Erklärung dieses „Wunderbaren" fiel demjenigen Systeme zu, welches zu den Wundern der Wissenschaft und der Freiheit das Wunder der Kunst gesellte.

Das Verhältniss der Psychologie zur Aesthetik ist dasselbe wie das zur Erfahrungslehre und zur Ethik. Ueberall sind es Gebilde und Vorgänge des Bewusstseins, in denen die Mittel der Erkenntniss und des sittlichen Wollens zu behandeln und

zu benennen sind. Schon für die Nomenclatur daher ist Psychologie unentbehrlich, wenn man Erkenntnisskritik und Ethik treiben will. Dennoch aber besteht ein methodischer Unterschied zwischen derjenigen Psychologie, welche jene kritischen Disciplinen anwenden, und dem Probleme der Psychologie selbst. Die Psychologie ist ihrer Methode, weil ihrem Interesse nach Entwicklungsgeschichte der Vorgänge des Bewusstseins. Demzufolge geht sie darauf aus, alle Gebilde des Bewusstseins auf elementare Vorgänge des Bewusstseins zurückzuführen und in diesen zu beschreiben. Diese elementaren Vorgänge sind jedoch nicht Elemente in einem den chemischen vergleichbaren Sinne: sind nicht sowol Elemente des Bewusstseins als vielmehr vorzugsweise Elemente der Bewusstseins-Forschung und -Beschreibung. Daher hat die Psychologie auch in complicirteren Bewusstseins-Gebilden elementare Vorgänge anzuerkennen. Das Raumbewusstsein z. B. ist sicherlich complicirter als das der Lichtempfindung. Dennoch lässt sich in der Erkenntnisskritik nachweisen, dass das Raum-Bewusstsein in höherem Grade elementar sei, als die Licht-Empfindung.

Solche elementare Vorgänge des Bewusstseins, welche die Psychologie auch auf höheren Stufen desselben anzuerkennen gedrängt werden kann, werden ihr von der Erkenntnisskritik als die Schranken, welche ihrem entwickelungsgeschichtlichen Interesse gesetzt sind, begreiflich gemacht. Und wie solche Schranken der genetischen Psychologie für das Erkenntniss-Bewusstsein bestehen, so bestehen sie auch für die Elemente und Grundlagen des ethischen Bewusstseins. Der Wille trägt nicht lediglich die Farbe des Gedankens, und ebensowenig lediglich den Instinct der Begierde; sondern ist in einer Verbindung von ihrerseits unableitbaren Bestimmtheiten des Bewusstseins auszuzeichnen.[1])

Solche Bedingtheiten des Bewusstseins lassen sich auch für die Psychologie der Kunst als Schranken ihrer Entwickelungs-Probleme nachweisen. Wir haben in der historischen Einleitung es wahrnehmen können, wie die psychologische Analyse

[1]) Vgl. die Ausführungen in Kants Th. d. Erf. 2. Aufl. S. 69—77, 200 ff.

zu nüchternen Absonderlichkeiten bisweilen führte, andrerseits aber auch gute und treffende Winke gab, um das Geflecht der Gemüthsbewegungen zu entwirren, in welches die Kunst verlockt. Aehnlich wie Kant in der Kritik der reinen Vernunft (S. 105.) über Locke so anerkennend urtheilt, und Hume über das Maass der historischen Gerechtigkeit und bis zur Verrückung des historischen Gesichtspunktes zu loben, nicht müde wird, weiss er auch über Burke, „der in dieser Art der Behandlung als der vornehmste Verfasser genannt zu werden verdient,“ so Rühmliches zu sagen, wie es, wer heute Burke liest, bei allem historischen Respecte nicht voll unterschreiben könnte. Um mit seiner transscendentalen Exposition der ästhetischen Urtheile die psychologische zu vergleichen, führt er geduldig an, wie Burke das Erhabene auf den Selbsterhaltungstrieb und auf Furcht gründet, sodass das Erhabene nach ihm die Gefässe von Verstopfungen reinige, während er das Schöne auf Liebe und demzufolge auf „Erschlaffung der Fibern des Körpers“ gründet. Und er bestätige diese Erklärungsart durch Fälle. „Als psychologische Bemerkungen sind diese Zergliederungen der Phänomene unseres Gemüths überaus schön und geben reichen Stoff zu den beliebtesten Nachforschungen der empirischen Anthropologie. Es ist auch nicht zu leugnen, dass alle Vorstellungen in uns, sie mögen objectiv blos sinnlich oder ganz intellectuell sein, doch subjectiv mit Vergnügen oder Schmerz . . verbunden werden können, . . so gar, dass, wie Epikur behauptete, alles Vergnügen und Schmerz zuletzt doch körperlich sei.“ Soweit geht hier das Zugeständniss Kants, um nur die Anerkennung abzuringen: „also mag die empirische Exposition der ästhetischen Urtheile immer den Anfang machen, um den Stoff zu einer höheren Untersuchung herbeizuschaffen, so ist doch eine transscendentale Erörterung dieses Vermögens zur Kritik des Geschmacks wesentlich gehörig“ (S. 136—138). Indessen hat uns Kant gelehrt, dieses Zugeständniss einzuschränken.

Wie, — was Kant für die Aesthetik nicht ausgeführt hat —, dem transscendentalen a priori das metaphysische a priori vorarbeitet, so ist es angemessen und instructiv, die Bedeutung

eines solchen Ursprünglichen im Bewusstsein für das ästhetische Urtheil und somit für die psychologische Genese auszuzeichnen, bevor die transscendentale Geltung desselben als Bedingung der Kunst dargethan wird.

Bei aller noch so feinen psychologischen Analyse des ästhetischen Bewusstseins bemerkt man, und die Klügsten weisen selbst darauf hin, dass es ein Unsägliches und Unendliches bleibe, worin das Bewusstsein im Kunst-Erlebniss schwelge; das ohne Rest in keinem Wortgedanken aufgehen könne. Also sollen es nicht Begriffe sein, durch welche der Inhalt des ästhetischen Bewusstseins ausdrückbar werde. Ebenso aber soll der Drang, der das Kunst-Bewusstsein treibt, nicht mit dem moralischen Impulse zusammenfallen, in welchem das Sittengesetz an das Menschenherz anklopft und dasselbe zur Höhe seiner Bestimmung hebt. Es ist eine eigenthümliche Richtung, welche das Bewusstsein einschlägt, indem es Kunst erzeugt oder im wahren Erlebniss nacherzeugt; eine Richtung, die zwar die Inhalte der beiden anderen Richtungen voraussetzt und verwerthet, von denselben aber als eine neue, neuen Inhalt erzeugende sich unterscheidet.

Wenn nun das ästhetische Bewusstsein in der That eine eigene Richtung des Bewusstseins darstellt, welche als solche eigenen Inhalt erzeugt, so hat die Psychologie diese schöpferische Richtung des Bewusstseins als eine Art des Bewusstseins, als eine Bestimmtheit desselben anzuerkennen, welche aus den anderen Richtungen, wie sehr sie immer mit denselben zusammenhängt, dennoch nicht ableitbar werden kann. Denn was genetisch ableitbar erscheint, kann nicht als ursprüngliche Richtung gelten; und der Erfolg einer solchen abgeleiteten Richtung könnte nicht ein eigenthümlicher, rein erzeugter Inhalt des Bewusstseins sein.

Man könnte an dem Bedenken Anstoss nehmen, dass die ästhetische Richtung des Bewusstseins, insofern sie die anderen voraussetzt und deren Ergebnisse zum Stoffe nimmt, dadurch eine abgeleitete würde. Dieses Bedenken haben wir schon oben abgelehnt. Es können Vorgänge des Bewusstseins elementar sein, obwol sie complicirt sind. Die Typen des wissenschaft-

lichen Denkens, welche in den synthetischen Grundsätzen sich entfalten, sind nicht einfach, sondern beruhen auf gegenseitigen Verbindungen; und dennoch sind sie elementare Vorgänge des Bewusstseins. So steht es auch bezüglich der ästhetischen Bewusstseins-Richtung. Mag sie immerhin complicirt sein, aus den beiden Arten des Bewusstseins, der wissenschaftlichen und der moralischen, sich zusammensetzen; dennoch ist sie kein blosses Compositum, sondern ein Novum, welches darin entsteht, dass jene beiden Richtungen zu einer neuen Richtung verschlungen werden. Ist nur die Verschlingung neu, so ist es gleichgültig, welche Stoffe und welche Knoten verschlungen sind: die neue Richtung, in der das Bewusstsein schwingt und in der sie die alten Stoffe zu neuem Inhalte verknüpft, ist darum doch eine neue Bestimmtheit des Bewusstseins, welche selbst so wenig ableitbar ist, wie der ihr zugehörige Inhalt, der und sofern er in der neuen Richtung neu erzeugt ist.

Wenn wir nun aber ein solches Ursprüngliches, eine solche Bestimmtheit des Bewusstseins für das ästhetische Bewusstsein suchen sollen, so scheinen wir in Verlegenheit zu sein. Denn was Anderes könne es geben, als Begriffe einerseits und Willensvorstellungen andererseits? Alle psychologischen Elemente sind, so scheint es, in diesen beiden Arten des Bewusstseins enthalten und ausser ihnen giebt es Nichts. Wenn man daher auch zugestehen mag, dass die Kunst ein eigenthümlicher Inhalt des Bewusstseins sei, so scheint es unausführbar, eine eigene und ursprüngliche Richtung des Bewusstseins für dieselbe abzusondern und festzulegen. Denn alle ästhetische Phantasie ist und bleibt doch immer eine Art von instinctiver Intelligenz, und auch mit dem moralischen Willen behält sie im Gestaltungs- und Bewegungstriebe den natürlichen Zusammenhang. Welche Bewusstseinsart giebt es ausser Begriffen und Willenstrieben?

Die neue Art des Bewusstseins heisst Gefühl.

Obwol der Name jungen Datums ist, — Sulzer in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“ hat noch keinen Artikel vom Gefühl[1]) —, so ist die Sache, der psychologische

[1]) Obwol Sulzer nach Volkmann (Psych. II², S. 293) als das Vermögen zu empfinden neben dem zu erkennen das Gefühl ausgezeichnet haben

Begriff unter dem specialisirenden Namen von Lust und Unlust bereits der antiken Philosophie bekannt. Das kann nicht Wunder nehmen; denn das Gefühl bezeichnet einen Urstand des Bewusstseins, dessen Kennzeichnung klarer und wichtiger erscheinen muss als die Charakteristik nahezu aller anderen Stufen des Bewusstseins. Dass es Bewusstsein sei, was im Empfinden oder im Denken von Statten geht, oder was wir im Wollen produciren, diese Einsicht, diese zusammenfassende und begründende Ansicht kann zurückbleiben, und sie ist dem Alterthum fremd geblieben; aber dass wir in Lust und Unlust erzittern, sofern wir von uns selbst wissen, unseres Daseins Aeusserungen wieder verinnern, diese Resonanz des eigenen Lebens konnte früher als jedes andere Problem Gegenstand psychologischer Einsicht werden. Und diese Einsicht erstreckt sich beinahe auf Alles, was wir Modernen von Lust und Unlust zu sagen wissen. Dass die Lust die Förderung der Lebensbedingungen bedeute, die Unlust die Hemmung derselben, das weiss auch der alte Empedokles: und er weiss es kräftig auszudrücken, indem er Lust und Unlust als die „Wächter des Zuträglichen und des Schädlichen" bezeichnet. Und in ergreifender Weise docirt Sokrates im Phaedon, als ihm zum letzten Trunk die Ketten abgenommen wurden: wie seltsam es sei, dass alle Lust aus der Unlust hervorzugehen scheine. Wir haben die Mischempfindung bei Mendelssohn kennen gelernt, und dem neuen Bearbeiter Phaedons mochte dieser psychologische Grundgedanke besonders sympathisch und anregend erscheinen.

Andererseits wissen wir aber auch, dass der ganze Ernst und Eifer idealistischer Ethik gegen den Hedonismus gerichtet war. Dass das Gute Lust sein könnte, bezeichnet Plato gradezu als Frevel; obschon es ihm nicht verborgen bleibt, wie es gute Lüste gebe, wie sehr die Lust einen Antheil am höchsten Menschlichen ausdrücke. Aber das ursächliche Moment im Leben und Streben der Menschen soll sie nicht bezeichnen; „auch wenn alle

soll. Wir sahen (oben S. 68), wie Mendelssohn es einführt. Tetens (Philos. Versuche über die menschliche Natur (1777) I, S. 166 ff.) giebt eine noch heute lehrreiche Charakteristik, indem er von dem Unterschiede zwischen Empfindung und „Empfindniss" ausgeht.

Ochsen und Pferde und alle Thiere insgesammt es sagen," so sei dagegen denen zu folgen, „welche mit der philosophischen Muse weissagen." Mit diesem Worte schliesst der der Lust-Frage gewidmete Dialog Philebus.

In der That bezeichnen Lust und Unlust, so sehr sie als elementare Gegensätze des Bewusstseins anzuerkennen sind, nichts Begriffliches, keine Stufe des Bewusstseins, auf welcher ein gesonderter Inhalt sich objectiviren liesse. Unvermeidlich und unverwischbar sind die Laute, welche das Bewusstsein in Lust und Unlust zeichnet; aber ein allgemeinerer Zug lässt sich ihnen nicht entlocken; sie ergreifen und erfüllen das Bewusstsein, aber sie bestimmen es nicht. Und wenn man dem Bewusstsein Gehalt zu geben, in irgend einer neuen Richtung seine Thätigkeit für die Belebung und Erzeugung eines eigenen Gebietes auszuzeichnen hat, so muss es gelingen können, den allgemeinen Laut zu begrifflicher Bestimmtheit zu bringen; nicht aber darf man auf ein Unsägliches und Unbeschreibliches angewiesen bleiben, wie das bei Lust und Unlust offenbar der Fall ist. Weder physiologisch, noch psychologisch lässt sich diese dunkle Qualität des Bewusstseins objectiv bestimmen; es wäre denn, was die physischen Bedingungen des Schmerzes betrifft. Lust und Unlust gehen in einander über, sind variabel, und bezeichnen das Variable, das lediglich Subjective, an dem objective Kriterien nicht entdeckbar werden.

Will man daher das Gefühl bestimmen, seine Bedeutung für die Zusammenhänge der Bewusstseins-Vorgänge, sowie die Art und Stufe des Bewusstseins, welche es selbst darstellen möchte, so ist von dem Quale der Bewusstheit[1]) abzusehen, welches durch Lust und Unlust bezeichnet wird. Bewusstheit nenne ich im Unterschiede von Bewusstsein die der Erforschung und Bestimmung unzugängliche Thatsache: dass wir Bewusstsein haben und, da das Bewusstsein nur ein Sammelname ist, in bestimmten Arten und Modificationen Bewusstsein haben. Dass Bewusstsein überhaupt von Statten geht, mithin als Raum- und Zeit-Bewusstsein und in den anderen Bestimmtheiten, welche sich

[1]) Vgl. Kants Theorie der Erfahrung, 2. Aufl. S. 207.

als Ursprüngliches der genetischen Psychologie entgegenstellen, das ist Bewusstheit. Und wie es zugehe, dass wir Bewusstheit haben, mit den Thieren gemein haben, das ist eine Frage, welche von der transscendentalen Kritik und allmählich auch von der allgemeinen Bildung, sofern sie von dem *πρῶτον ψεῦδος* des Materialismus wie des Spiritualismus befreit ist, als unstatthaft, weil unwissenschaftlich abgewiesen wird. Wie es zugeht, dass wir von Lust und Unlust erschüttert, gebeugt und gehoben, besänftigt und durchwühlt werden, das ist eine Frage der Bewusstheit, die keinen Gegenstand kritischer Wissbegier abgiebt.

Die Ursprünglichkeiten und Bestimmtheiten des Bewusstseins, welche an sich Qualitäten der Bewusstheit bilden, werden dadurch zu Problemen der psychologischen Analyse und Beschreibung: dass sie als Bedingungen für die Richtungen sich nachweisen lassen, in denen das Bewusstsein einen objectiven Inhalt erzeugt, welcher ein Gebiet des Kultur-Bewusstseins darstellt. So wird das Raum-Quale der Bewusstheit zur Bedingung des Raum-Bewusstseins für den wissenschaftlichen Inhalt der Geometrie. In ähnlicher Weise muss sich das Gefühl bestimmen und objectiviren lassen, indem von der lediglich subjectiven Qualität, welche in Lust und Unlust liegt, abstrahirt wird. Von diesem Gesichtspunkte aus: die Objectivirbarkeit des Gefühls herzustellen, kann eine psychologische Charakteristik des Gefühls versucht werden. Wenn dagegen der Blick auf das Moment der Bewusstheit geheftet bleibt, so kann keine psychologische Analyse einen Schritt weiterführen oder einen Punkt heller machen; denn es ist und bleibt unergründlich: wie es zugeht, worin es besteht und was es besagt, was wir Lust und Unlust nennen.

Wenn man nun von Lust und Unlust füglich absieht, so bleibt das Gefühl überhaupt als die allgemeine und fundamentale Art des Bewusstseins übrig, als Ausdruck der Thatsache: dass wir Bewusstsein haben; ohne die Angabe aber, in welchem Inhalte sich dieses Bewusstsein bestimme. Diese Bedeutung des Gefühls nenne ich

Fühlen, um anzudeuten, dass die erste Verlautbarung des Bewusstseins in einer Art des Bewusstwerdens bestehe, die in

der ausgebildeteren Stufe des Gefühls erhalten bleibe. Weil man bei Gefühl an jene complicirteren Vorgänge denkt, wird für den Anfang des Bewusstwerdens ein Ausdruck gebraucht, der an das Gefühl erinnert, ohne Gleichheit mit demselben bezeichnen zu sollen.

Bevor mithin ein specieller Bewusstseins-Inhalt sich distinguirt, bevor Empfindungen entstehen, charakterisirt sich das Bewusstsein nach dem Versuche unserer Terminologie als Fühlen. Es ist im Grunde ein Gedanke den Joh. Müller unter seinen „nothwendigen Vorbegriffen" formulirt hat: „dass wir durch äussere Ursachen keine Arten des Empfindens haben können, die wir nicht auch ohne äussere Ursachen durch Empfindung der Zustände unserer Nerven haben."[1]) Man darf demnach als unmittelbare Wirkung der Eigenbewegungen des Nervensystems auf das Bewusstsein eine Art des Bewusstseins bezeichnen, welche noch von der eigentlichen Empfindung frei ist, insofern diese als Antwort auf äussere Reize bestimmt wird.[2]) Diese gleichsam spontane Art des Bewusstseins bezeichnen wir als Fühlen. Im Fühlen wird somit die Urthatsache des Bewusstseins zu Grunde gelegt; wobei es möglichst gleichgültig bleiben mag, dass dieser Urstand des Bewusstseins in Lust und Unlust sich distinct mache. Fühlen bedeute lediglich dies: dass Bewusstsein von Statten gehe.

Nach diesem Anfange des Bewusstwerdens erhebe sich nun die erste Stufe des eigentlichen, distincten Inhalt bereitenden Bewusstseins in der Empfindung. Wie sie die Antwort auf den Reiz von Aussen ist, so hat sie denselben zu ihrem Inhalte. So entsteht die Empfindung einer Farbe, eines Tones. Da jedoch das Fühlen die allgemeine Disposition des Bewusstwerdens ausmacht, so muss die Empfindung ein Verhältniss zum Fühlen bilden und in diesem Verhältnisse bestehen. Wie jetzt

[1]) Handbuch der Physiologie des Menschen, Bd. II. (1840) S. 250. In den Abhandlungen über „Mythologische Vorstellungen von Gott und Seele" (Zeitschrift für Völkerpsychologie, Bd. V u. VI) und „die dichterische Phantasie und der Mechanismus des Bewusstseins" (1869) S. 221 ff. sind diese Unterscheidungon versucht worden.

[2]) Vgl. Kants Theorie der Erfahrung, 2. Aufl. S. 202, 488.

allgemein angenommen wird, ist die Empfindung eine Unterscheidung, nämlich von dem Urbewusstsein des Fühlens. Solange der Vorgang dauert, in welchem der Ausgleich zwischen dem Fühlen und dem Reize sich vollzieht, solange und darin besteht die Empfindung. Ist der Ausgleich vorbei, so ist auch die Empfindung vollzogen, — um anderen Arten des Bewusstseins Platz zu machen. Zunächst stellt sich wieder ein Fühlen her, ein neues Niveau, nachdem das alte durch die Empfindung erschüttert war.

Da nun aber die Empfindung selbst in dem Ausgleichsvorgange zwischen dem hypothetischen Fühlen und dem eintretenden Reize besteht, so ist damit zugleich ausgesprochen, dass in dem Empfindungsvorgang das Fühlen nicht ausgelöscht wird, sowenig wie der Reiz. Beide sind Elemente, welche in der Empfindung ihre Resultante erlangen. Wie der Reiz in der Empfindung die blaue Farbe ergiebt, so erhält sich auch das Fühlen in der Empfindung der blauen Farbe, und dieses Moment der Empfindung, das dem objectiven Blau gegenüber Subjective des blossen Bewusstwerdens, das sei als Empfindungsgefühl benannt. Dabei wird zugleich der Thatbestand des Bewusstseins anerkannt, dass die blaue Farbe als angenehm oder unangenehm, mithin mit dem Gefühle der Lust und Unlust complicirt empfunden wird. Wir sehen jedoch auch hier von diesen lediglich subjectiven Momenten ab, und befriedigen zudem dieses Desiderat in dem auszuzeichnenden Vorgange des Bewusstseins: dass wir neben, vielmehr unter dem objectiven Inhalte den subjectiven Vorgang selbst substruiren.

Das Gefühl lässt sich sonach als einen relativen Factor des Bewusstseins nachweisen. Es bildet stets einen Anhang zu einem besondern Inhalte des Bewusstseins. Man sage nicht: das Gefühl; sondern das Gefühl worin.

Wir kennen jetzt das Empfindungsgefühl als den auf der Stufe der Empfindung sich erhaltenden Urvorgang des Bewusstwerdens. Wie nun das Fühlen der Ursprung ist, in dem das Bewusstsein auftaucht, so nährt sich alle fernere Differenzirung des Bewusstseins aus diesem Urquell. Und wie derselbe sich in der Empfindung erhält, so versiegt er auch bei den

weiteren Stufen nicht, welche das Bewusstsein in der Vorstellung beschreitet. Die Mittel, welche die *Vorstellung*, als Instrument der Objectivirung, repräsentirt,[1]) werden von dem Urelement des Fühlens nicht entblösst. Und wie es Raum- und Zeitgefühle giebt, so sind überhaupt Vorstellungsgefühle anzuerkennen. Aber diese Vorstellungsgefühle hören nicht etwa deshalb, weil sie den Untergrund abstracter und intellectueller Bewusstseinsvorgänge bilden, auf, lediglich sinnliches Fundament des Bewusstseins zu bedeuten. Sie sind, genau ebenso wie die Empfindungsgefühle, nichts Anderes als das Fühlen, welches, wie dort den Empfindungen, so hier deren Verbindungen in den Vorstellungen als Urelement des Bewusstseins erhalten bleibt.

Um Vorstellungen handelt es sich nun auch im ästhetischen Bewusstsein, um Begriffe und um Willens-Vorstellungen. Da aber das ästhetische Bewusstsein eine eigene Richtung des Bewusstseins zu bedeuten hat, wenn anders in demselben ein eigener Inhalt des Bewusstseins zum Ausdruck kommen soll, diese eigene Richtung aber, wie wir oben (S. 151.) sahen, nur im Gefühle bestehen kann, dieweil alle anderen Arten des Bewusstseins vergeben sind: so wäre jetzt genauer zu sagen, dass diese eigene Richtung des Bewusstseins in einem Vorstellungs-Gefühle, nicht schlechthin im Gefühle, sich zu bethätigen habe. Und da die Vorstellungs-Gefühle zahlreich sein mögen, so wäre unter denselben eine bestimmte Art als ästhetisches Vorstellungs-Gefühl, und darin als ästhetisches Bewusstsein auszuzeichnen.

Jetzt aber entsteht eine grosse Frage. Wenn das ästhetische Bewusstsein ein Vorstellungs-Gefühl ist, so kann es seine besondere Bedeutung schliesslich doch nur im Gefühls-Anhang der Vorstellung besitzen; denn die Vorstellung selbst, ihrem Inhalte nach, bildet das theoretische und das moralische Bewusstsein. Das annexe Gefühl aber ist ja, wie wir sahen, das uranfängliche Fühlen, der Urstoff des Bewusstwerdens, also das schlechthin sinnliche, das sinnlichste Element des ganzen Bewusstseins; da, was sonst sinnlich ist, wenigstens der Objecti-

[1]) Vgl. Kants Theorie der Erfahrung, 2. Aufl. S. 84, 204.

virung dient, wie die Empfindungen diesen grossen und unersetzlichen Dienst dem Bewusstsein leisten. Das Fühlen aber bleibt auch auf den höheren Objectivirungsstufen des Bewusstseins das lediglich Subjective, das der Objectivirung Unzugängliche, dasjenige Element des Bewusstseins, welches immer nur das Eine ausdrückt: Bewusstsein geht von Statten. Wie kann dieses schlechthin subjective Element zu einem objectiven Gehalte sich läutern, bestimmen und fixiren lassen? Und wie ist es vollends denkbar, dass diese erforderliche Objectivirung den Charakter annimmt, welcher der fraglichen Objectivirung beiwohnen muss, nämlich: nicht blos schlechthin einen Inhalt zu bezeichnen, sondern den Inhalt eines Gesetzes, einer Gesetzlichkeit des Bewusstseins, welche eigenen Inhalt rein aus sich zu erzeugen vermag?

Das ist die erste dringliche Frage, welche die Möglichkeit einer Aesthetik zu bestehen hat. Die Aesthetik ist bedingt durch eine eigene Richtung des ästhetischen Bewusstseins, welche als solche eigenen Inhalt erzeugt. Diese eigene Richtung kann nur das Gefühl vollziehen. Das Gefühl aber, das hier gemeint sein kann, ist Vorstellungs-Gefühl. Das Gefühls-Moment, in welchem die neue Richtung zu ermitteln ist, bezeichnet überall nur das Subjective, Variable, im günstigsten Falle das Individuelle. Wie kann daher die ästhetische Richtung des Bewusstseins, als Vorstellungs-Gefühl, den Inhalt des ästhetischen Bewusstseins als einen gesetzmässigen, reinen, allgemeingültigen zu erzeugen befähigt sein?

Bevor die Beantwortung dieser Hauptfrage eingeleitet wird, mögen zuerst die Formulirungen angeführt und gewürdigt werden, welche Kant selbst von den Begriffen, mit denen diese Grundfrage operirt, gegeben hat. Es sind hierbei zunächst drei Momente zu beachten.

1. Das Gefühl ist als besonderes Seelenvermögen ausgezeichnet.
2. Aber dieses Gefühl ist als Gefühl der Lust und Unlust bestimmt.
3. Das Gefühl der Lust und Unlust ist als subjectiv bezeichnet.

Was den ersten Punkt betrifft, so hängt die ganze Auszeichnung des Problems der Aesthetik von dem Gedanken ab, dass das Gefühl als ein besonderes Seelenvermögen, vom Erkenntniss- und vom Begehrungsvermögen unterschieden, als das ästhetische Organ ausgezeichnet worden ist. Das Gefühl, allerdings als Gefühl der Lust und Unlust, bildet das „Mittelglied zwischen dem Erkenntnissvermögen und Begehrungsvermögen (ebenso, wie der Verstand dem ersteren, die Vernunft aber dem letzteren a priori Gesetze vorschreibt)." (S. 4, 16.) Dem Mittelgliede des Gefühls zwischen Erkenntnissvermögen und Begehrungsvermögen entsprechend, ist die Urtheilskraft das Mittelglied zwischen Verstand und Vernunft. (S. 39.)[1]) Und die ästhetischen Urtheile haben eine „unmittelbare Beziehung" auf das Gefühl der Lust und Unlust (S. 6.) Die Bezeichnung der Beziehung als „unmittelbar" ist wichtig, weil sie das ästhe-

[1]) Demgemäss ist die Ueberlegung B. Erdmann's in der Einleitung zu seiner Ausg. der Kritik der Urtheilskraft XXI ff. zu berichtigen. Das Begehrungsvermögen lässt allerdings eine „entsprechende Gliederung" nicht zu, braucht dieselbe aber auch nicht. Sobald Kant der Gedanke entstand, eine Aesthetik als Glied des Systems zu entwerfen, sah er sich an das Gefühl verwiesen, und damit ebenso an den Willen wie an die Erkenntniss, da zwischen beiden das Gefühl zu vermitteln hat. Die nähere Beschäftigung ergab sodann, dass das Princip der Aesthetik dem der Teleologie angehöre. Damit war der Gedanke an die Urtheilskraft gegeben; denn diese theilt sich schon in der Kritik der reinen Vernunft mit der Ideen-Vernunft in die Vertretung der Zweckgedanken. Der Fehler in Erdmann's Ueberlegungen liegt in dem geringschätzigen Urtheile über die Bedeutung der Zweckmässigkeit für Kants Aesthetik. „Nur obenhin" sei das Princip der Teleologie „auf die Kritik des Geschmacks übertragen" worden (ib. XXVIII). Welches Gewicht aber dieses Urtheil habe, kann man schon aus dem Leitgedanken dieser Ueberlegungen abschätzen: „Es ist wol überflüssig, die Aufhebung des Begriffs der Zweckmässigkeit, die diesen Ausführungen Kants zur Basis dient, im Einzelnen aufzuzeigen; dem unbefangenen Urtheile kann nicht zweifelhaft sein, dass sie auf Grund einer unabhängigen Conception nicht eintreten konnte, sondern nur durch das Streben möglich war, eine Form zu finden, die das Geschmacksurtheil unter den Begriff der Zweckmässigkeit subsumirbar machte." (XXIX.) Die innerlichste Zusammengehörigkeit der Zweckmässigkeit mit dem ästhetischen Urtheile wird die Darlegung dieses Kapitels nachzuweisen haben. Obwol ich sonst über das Verfahren dieser unbefangenen Herausgabe und Einleitung Kantischer Werke nicht zu richten pflege, sei an diesem Einen Beispiele einmal eine Warnung verstattet.

tische Urtheil vom moralischen unterscheidet, in welchem die Beziehung aufs Gefühl zwar ebenfalls stattfindet, aber vermittelt ist, nämlich durch den Gedanken von dem Verhältnisse des *homo phaenomenon* zum *homo noumenon,* der Person zur Persönlichkeit (vgl. oben S. 141), so dass dieses Gefühl als Gefühl der Achtung ein „geistiges Gefühl" ist.

Wie aber das ästhetische Urtheil vom moralischen zu unterscheiden ist, so auch vom theoretischen. Denn das ästhetische Urtheil beruht zwar auf einer „Beziehung des Erkenntnissvermögens" auf das Gefühl; aber das theoretische Urtheil entbehrt einer solchen Beziehung entweder gänzlich, oder, wo diese, wie im teleologischen Urtheile, stattfindet, da macht sie den Charakter des Urtheils nicht aus, sondern hängt sich demselben an, und erreicht damit wirklich, dass sie die alleinige Tendenz und Bedeutung des Urtheils, Objecte zu bestimmen, durch diesen ihren Anhang beeinträchtigt; wenngleich freilich andererseits zu sagen ist, dass ohne diesen Anhang, ohne diese Hinneigung zum Subjectiven überhaupt gar keine objective Bestimmung möglich werden würde. Dem Baumgartenianismus aller Art gegenüber konnte als durchschneidendes Verfahren, das Gebiet der Aesthetik selbständig zu machen, nur die Auszeichnung des Gefühls als eines besonderen Seelenvermögens helfen. Die Aufstellung eines neuen Seelenvermögens soll daher hier sowenig wie bei Verstand und Vernunft, oder gar Erkenntniss- und Begehrungsvermögen eine falsche, die entwickelungsgeschichtliche Methode bedrohende Psychologie einführen, sondern vielmehr der nothwendigen Unterscheidung von Kulturgebieten des Bewusstseins dienen.

Nun ist es aber offenbar das Wichtigste bei diesen Unterscheidungen, dass das ästhetische Bewusstsein als Gefühl ausgezeichnet werde. Denn die Urtheilskraft ist dem ästhetischen Urtheile, wie mehrfach von Kant ausgesprochen worden ist,[1]) gar nicht eigen; sondern gehört vorzugsweise dem teleologischen Natururtheile an; somit ist sie dem Verstande verwandt, und hat sich demselben anzugliedern. Auch ist die Vernunft be-

[1]) Vgl. S. 4, 34.

kanntlich keineswegs der Ethik vorbehalten, als gäbe es nur practische Vernunft; auch sie vielmehr bildet einen nothwendigen Factor des Erkenntnissbewusstseins. Auf das Gefühl aber kommt es wirklich und ohne Rücksicht auf die Symmetrie der Eintheilung an, Das Gefühl steht daher auch öfters ganz allein. Und indem es, wie das ja der Hauptzweck fordert, objectivirt wird, verfliegt nicht blos der Duft der Lust; sondern es wird zum Ausdruck für eine Tendenz des Geistes, der Lust und Unlust eher grundsätzlich zu widerstreiten, als mit ihr identisch zu sein scheinen. So wird als Gefühl bezeichnet: „dass wir reine selbständige Vernunft haben" (S. 113). Oefters aber wird das Gefühl allein als „inneres Gefühl" genannt, z. B. S. 76, 160.

Indessen in der grösseren Anzahl der Stellen wird das Gefühl als Gefühl der Lust und Unlust bezeichnet. Und diese qualificirende Bezeichnung ist keineswegs willkürlich, noch etwa ein Ueberbleibsel psychologischer Nomenclatur; sondern diese Fixirung des Gefühls in Lust und Unlust ist für das Problem der Aesthetik förderlich und unerlässlich. Denn Gefühle, oder wie wir sagen müssen, Vorstellungsgefühle giebt es überall, im theoretischen Erkennen, wie im moralischen Wollen. Die Verlautbarung des sinnlichen Untergrundes in den höheren Gebilden des Bewusstseins findet überall statt, oftmals vorlauter und stürmischer, als es für die Strenge und Kühle des abstracten Denkens oder des reinen Wollens dienlich ist. Dass Bewusstsein von Statten geht, in welchem dieses freie Denken, dieses hohe Wollen producirt wird, diese sinnliche Begleitung stellt sich ungebeten ein.

Aber auf solche Art von Gefühlsbegleitung ist das ästhetische Bewusstsein nicht gerichtet; mit dieser blossen Controlbegleitung, dass Bewusstsein von Statten gehe, ist dem ästhetischen Bewusstsein nicht genug gethan; auch damit noch nicht, dass etwa im Allgemeinen Expansion oder Depression der ganzen Gemüthslage angemeldet wird. In der That kommt es dem ästhetischen Bewusstsein darauf an: dass die specifischen Momente der Lust

und Unlust sich hervordrängen und doch nicht dissolut werden, sondern sich verdichten und zuspitzen. Freude und Schmerz soll das Menschenherz bewegen, wenn es des Kunst-Gefühls inne wird. Und durch die Qualen der Angst und des Mitleids hindurch soll seliger Friede sich breiten über das Gemüth, welches des ästhetischen Bewusstseins mächtig geworden. Es soll dem Menschen werden, wie dem Fischlein, „so wohlig auf dem Grund."

Dennoch aber ist es ein schwerer Irrthum, der das Verständniss und die Methode der transscendentalen Aesthetik gefährden würde, wenn man die abschliessende und eigentliche Fixirung des Gefühls in Lust und Unlust annähme. Denn was sind und bleiben Lust und Unlust Anderes als schlechthin unauflösbare, deshalb rohe Symptome und Ansagen nicht sowol des Bewusstseins, als vielmehr des Bewusstwerdens. Wenn wir selbst zu Freude und Frieden die Lust uns läutern, und zur innigst erschütterten Theilnahme die Unlust lösen, so bleibt das Alles doch nur sinnlich, bezeichnet nichts Genaueres als: Hoia, mir ist wohl! Oder ich sehne mich nach solchen Bitternissen. Das ästhetische Bewusstsein, als eine eigene Art und Richtung des Bewusstseins, mag noch so sehr in diesem sinnlichen Urgefühl wurzeln; dennoch aber erheischt es eine andere, genauere inhaltigere Bestimmung, und setzt dieselbe voraus. Es fehlt daher nicht an Bemerkungen, welche die Gründung der Aesthetik in einem so gemeinen Gefühle tadeln. Die Ansicht vom Formalismus hat hier ihren Grund.

Vor Allem finden sich in Kants eigenen Entwicklungen die Anzeichen, dass er das Verhältniss zum Gefühl der Lust und Unlust nicht als dem ästhetischen Bewusstsein eigenthümlich angesehen hat. Indem er vielmehr im § 5 eine „Vergleichung der drei specifisch verschiedenen Arten des Wohlgefallens" anstellt, lässt er das Angenehme, das Schöne und das Gute „drei Verhältnisse zu Vorstellungen zum Gefühle der Lust und Unlust" bezeichnen (S. 51). Also auch das Gute selbst hat ein Verhältniss zu Lust und Unlust. Es findet sich sogar der Satz (S. 16), dass „mit dem Begehrungsvermögen nothwendig

Lust oder Unlust verbunden ist, (es sei, dass sie, wie beim unteren, vor dem Princip desselben vorhergehe, oder, wie beim oberen, nur aus der Bestimmung desselben durchs moralische Gesetz folge)." Somit ist diese Beziehung auf Lust und Unlust dem ästhetischen Bewusstsein nicht genugsam charakteristisch. Denn vom moralischen Bewusstsein mag sie immerhin die unmittelbare Beziehung, äusserlich genommen, befriedigend unterscheiden. Aber auch diese Unmittelbarkeit der Beziehung bedarf genauer und gründlicher Vermittelung: damit sie unmittelbar sich ergiessen könne, muss sie das ganze Schwergewicht ihrer eigenen Kraft und Rüstung in denjenigen Gliedern erwerben und niederlegen, welche in die Beziehung zu Lust und Unlust versetzt werden. Zu diesen Gliedern gehört, wie wir nach unseren einleitenden Betrachtungen es voraussehen, nicht allein die Erkenntniss, sondern ebenso auch das moralische Bewusstsein.

Eine besondere Schwierigkeit erwuchs aus dieser Benennung des Gefühls nach Lust und Unlust auch darin, dass das Schöne nach allen Kategorien von dem Angenehmen unterschieden werden musste. Dieser niederen Gemeinschaft brauchte es nicht erst enthoben zu werden, wenn es nicht als Lust und Unlust gezeichnet worden war. Das Schöne ist ja doch dem Menschen eigenthümlich — „die Kunst, o Mensch, hast du allein" — wozu musste der Mensch erst als „thierisches, aber doch vernünftiges Wesen (S. 51) gekennzeichnet werden, wenn doch das ästhetische Gefühl ihn über die Stufe der angenehmen Thierheit hinweg wie in eine andere Welt erhebt? Das Bewusstsein dieses Daseins oder Strebens für jene andere Welt erfüllt das Kunstgefühl, nicht aber der Naturlaut der gemischten Empfindungen. So wenig es das moralische Bewusstsein charakterisirt, dass und ob wir mit Lust oder Unlust oder in der gewürzten Mischung Beider das Sittengesetz wollen, obzwar das Begehrungsvermögen mit Lust und Unlust „nothwendig verbunden" ist, so wird es in ähnlicher Weise wenigstens auch das ästhetische Bewusstsein nicht im letzten und entscheidenden Sinne charakterisiren können, dass wir gleichsam als einer Abzweigung von der angenehmen Lust und Unlust auch des

ästhetischen Gefühls, der ästhetischen Lust und Unlust inne werden.

Die Bedenken sind dadurch nicht erschöpft. Sie richten sich ebenso gegen das Erhabene wie gegen das Schöne. Wie „gar zu studirt“ ist Kant selbst seine Charakteristik und Analyse des Erhabenen verdächtig geworden (S. 166). Lust und Unlust weben und wirken da durch einander. Die psychologische Analyse in jenen Kapiteln kann nicht hoch genug geschätzt und bewundert werden. Es sind diese Entwickelungen das höchste Lob, welches Burke gespendet werden kann: dass er eine solche Fülle, einen solchen Reichthum feinster, tiefster, sich mit einander verschlingender Idee anregen konnte. Indessen es bleibt dennoch richtig, dass die Sache, welche dort erörtert wird, viel tiefere Wahrheit hat, als dass jene Entwicklungen auch nur der Schein des „gar zu Studirten“ anfliegen dürfte. Es handelt sich ganz und gar nicht um Lust und Unlust und deren Zusammen- und Gegeneinanderwirken. Lust und Unlust wirken und weben dort in einander; aber man darf auch sagen, dass sie sich ein wenig die Schwierigkeiten selbst bereiten, die sie sich so lichtvoll lösen. Es handelt sich aber nur dem Scheine, nur begleitweise, nicht der eigentlichen Sache und Tiefe nach um das Lallen der Seele in Lust und Unlust; sondern um viel anspruchsvollere, gediegenere Zeugnisse der Menschheit, an die man nicht erinnert, von denen man abgezogen wird, wenn die Rede von Lust und Unlust geht.

Und damit kommen wir zum Hauptbedenken gegen diese Specialisirung des Gefühls. Es bedarf einer anderen, durchaus anderen Specialisirung, weil es anderer Objectivirung bedarf. Das Gefühl soll, als ästhetisches Bewusstsein, nicht in der Trübe von Lust und Unlust verharren; sondern die Freude und der Friede, in denen es resultirt, sollen ihre Nahrung und ihren Quell, ihren Schatz und ihre Bürgschaft in etwas ganz Anderem finden und behaupten, in einer ganz anderen Kraft der Seele, in einem gediegeneren und bestimmteren, in einem helleren Inhalte des Bewusstseins. Das Gefühl bezeichnete nicht die Höhe des ästhetischen Bewusstseins der Menschheit, wenn es nur in Lust und Unlust bestimmbar bliebe, und nicht vielmehr

in der Gesammtheit des Geistes, in der Zusammenfassung aller Kräfte und aller Richtungen, in der Vereinigung aller Inhalte des Bewusstseins. Bevor wir aber diese Objectivirung des Gefühls darzuthun versuchen dürfen, haben wir das Recht des Subjectiven noch zu wahren; und zu sehen, wie es von Kant geltend gemacht worden ist.

Mit dem Unterschiede des Subjectiven und Objectiven ist unausrottbare Scholastik verwachsen. Es kann nichts objectiv gelten, was nicht wohlverstanden subjectiv wäre; und es sollte im normal-psychologischen Sinne nichts subjectiv heissen, was nicht dadurch Objectives ergäbe. Dennoch aber ist nach dem Herkommen des philosophischen Sprachgebrauchs diese Unterscheidung nicht leicht zu entbehren. Um begreiflich zu machen, dass man in der Kunst nicht Erkenntnisse von Natur-Objecten zu erwerben oder gar mitzutheilen habe, dass schöne Gedichte von den Alpen nicht gemacht werden, um in den Anmerkungen botanische Kenntnisse niederzulegen; um diesen Elementarbegriff der Kunst vorzubereiten, ist die Unterscheidung nützlich, dass die Wissenschaft objectiv, die Kunst subjectiv gelte. Und wie trivial es erscheinen mag, so ist es dennoch nicht überflüssig, aus den Principien, aus den Schlupfwinkeln intimster Standpunkte heraus diesen banausen Irrthum zu vertreiben. Werfen doch die eigenen Anhänger Hegels diesen Baumgarteniasmus ihm vor. Mustern wir daher einige der Stellen, in denen Kant das Subjective des Gefühls der Lust und Unlust hervorhebt.

Wer die „Einleitung“ zur Kritik der Urtheilskraft in der strengen Folge und der scheinbar anticipirenden Klarheit ihres Gedankenganges sich durchsichtig gemacht, der weiss, dass die Prägnanz dieses Gedankens hier nicht fehlen kann. „Was an der Vorstellung eines Objects blos subjectiv ist, d. i. ihre Beziehung auf das Subject, nicht auf den Gegenstand ausmacht, ist die ästhetische Beschaffenheit derselben,“ (S. 28) im Unterschiede von der „logischen Gültigkeit“. Aber dieses Subjective hat einen Doppelsinn. Auch der Raum ist subjectiv und „seiner subjectiven Qualität ungeachtet, gleichwohl doch ein Erkenntniss-

stück der Dinge als Erscheinungen". Dasselbe gilt von der Empfindung, von der es im § 3 des ersten Abschnittes ausgeführt wird. „Dasjenige Subjective aber" heisst es in der Einleitung VII, „an einer Vorstellung, was gar kein Erkenntnissstück werden kann, ist die mit ihr verbundene Lust oder Unlust; denn durch sie erkenne ich nichts an dem Gegenstande der Vorstellung, obgleich sie wol die Wirkung irgend einer Erkenntniss sein kann." Und im entsprechenden § 3: „Wenn eine Bestimmung des Gefühls der Lust oder der Unlust Empfindung genannt wird, so bedeutet dieser Ausdruck etwas ganz anderes, als wenn ich eine Sache Empfindung nenne. Denn im letzteren Falle wird die Vorstellung aufs Object, im ersteren aber lediglich aufs Subject bezogen, und dient zu gar keinem Erkenntniss, auch nicht zu demjenigen, dadurch sich das Subject selbst erkennt" (S. 47). Es ist somit auch für das objective Selbstbewusstsein das ästhetische Gefühl als Erkenntnissmittel ausgeschlossen.

Dieser Ausdruck ist genauer als der drei Seiten vorher gebrauchte, der nach einer anderen Consequenz hinlenkt: „alle Beziehung der Vorstellungen . . kann objectiv sein, . . nur nicht die auf das Gefühl der Lust und Unlust, wodurch gar nichts im Object bezeichnet wird, sondern in der das Subject, wie es durch die Vorstellung afficirt wird, sich selbst fühlt" (S. 3 f.). Freilich heisst es auch hier nicht etwa: sich selbst erkennt; vielmehr ist es eine wichtige, nach anderer Seite führende Wendung, welche hier mit dem „sich selbst fühlen" eingeschlagen wird, die wir jetzt nicht weiter verfolgen dürfen als bis zu der Bezeichnung des Gefühls als „Lebensgefühl" des Subjects. Nicht die Erkenntniss also von sich selbst wird dem Subjecte, etwa in der Vorstufe oder Ahnung des Gefühls erschlossen, sondern etwas ganz anderes als Denken und Erkenntniss: das Lebensgefühl. Worin dieses aber bestehe, sich behaupte und bekräftige, das geht die Entwickelung des subjectiven Lebensgefühls zum eigentlich ästhetischen Bewusstsein an.

Zunächst führt Kant, um diese Unterscheidung zu ermöglichen, die Unterscheidung zwischen Empfindung und Gefühl ein. „Wir verstehen aber in obiger Erklärung unter dem Worte

Empfindung eine objective Vorstellung der Sinne, und um nicht immer Gefahr zu laufen, missgedeutet zu werden, wollen wir das, was jederzeit blos subjectiv bleiben muss und schlechterdings keine Vorstellung des Gegenstandes ausmachen kann, mit dem sonst üblichen Namen des Gefühls benennen." Die grüne Farbe der Wiesen gehört zur objectiven Empfindung, die Annehmlichkeit derselben zur subjectiven, welche sie zu einem „Object des Wohlgefallens" macht. Im ästhetischen Urtheile kann daher der „Bestimmungsgrund nicht anders als subjectiv sein" (S. 43). Kein Gegenstand als solcher kann demnach der Bestimmungsgrund, das Motiv des ästhetischen Gefühls sein. Es kann demnach auch der Anspruch des ästhetischen Urtheils nur auf „subjective Allgemeinheit" gerichtet sein (S. 54).

Die Zulassung eines solchen Ausdrucks aber ist höchst fraglich. Es kann allenfalls propädeutischen Sinn haben, ein Gemüths-Verhältniss, eine Bewusstseinsart subjectiv zu nennen, obschon auch diese immer in einem objectiven Inhalt sich bestimmen und gestalten muss. In demselben erlangt ja auch das ästhetische Bewusstsein sein Object, wenngleich dasselbe in einem lediglich subjectiven Gefühle gegründet wird. Aber dass eine „Allgemeinheit," eine Gültigkeit subjectiv sein könne, das bedarf gründlicher Erklärung und Erläuterung. „Diese besondere Bestimmung der Allgemeinheit eines ästhetischen Urtheils, die sich in einem Geschmacksurtheile antreffen lässt, ist eine Merkwürdigkeit, zwar nicht für den Logiker, aber wohl für den Transscendentalphilosophen, welche seine nicht geringe Bemühung auffordert, um den Ursprung derselben zu entdecken, dafür aber auch eine Eigenschaft unseres Erkenntnissvermögens aufdeckt, welche, ohne diese Zergliederung, unbekannt geblieben wäre" (S. 56). So wird dem „Sinnengeschmack" hier der „Reflexionsgeschmack" entgegengestellt, welchem nur „Gemeingültigkeit" zugesprochen wird (S. 57). Diese nämlich verknüpft das Prädicat nicht, wie es sonst im allgemeinen Urtheile geschieht, mit der ganzen Sphäre des Objects; aber sie dehnt es „über die ganze Sphäre der Urtheilenden" aus.

Dieser Anspruch ist nun zwar eingeschränkter, aber darum nicht minder zweifelhaft und absonderlich. Wie kann der All-

gemeinheit urtheilender Subjecte zugemuthet werden, was nicht auf die Allgemeinheit der beurtheilten Objecte gerichtet werden kann? Liegt nicht in der Verbindung des Gefühls-Subjects mit dem Urtheilenden eine Zweideutigkeit, die aufgeklärt, die beseitigt werden muss? Das Subject vertrat bisher nur das Gefühl, das Gefühl der Lust und Unlust, das Lebensgefühl; und jetzt soll es unter der Hand etwa zum Urtheilsgefühl werden? Wo geurtheilt wird, werden durch Begriffe Gegenstände bestimmt, werden Gegenstände als Gegenstände der Erkenntniss constituirt. Im Gefühle dagegen soll „lediglich auf das Subject" die Beziehung stattfinden. Es scheint daher gefolgert werden zu müssen, dass dem ästhetischen Urtheile alle Art von Allgemeinheit fremd bleiben müsse; oder auch dass das ästhetische Gefühl überhaupt nicht als ästhetisches Urtheil ausgegeben werden dürfe, — wenn anders Urtheil Allgemeinheit fordert, auch für das einzelne Urtheil unter den gleichen Bedingungen Allgemeinheit fordert. „Subjective Allgemeinheit" ist nicht nur eine „Merkwürdigkeit", sondern zunächst ein Paradoxon, oder — eine Trivialität. Denn als eine gedachte ist freilich jede Allgemeinheit subjectiv; ohne aber auf Objecte sich zu beziehen, in lediglich reflexiver Bedeutung ist die Allgemeinheit nicht blos gegenstandlos, sondern auch für die Subjecte unfassbar. Denn was für Subjecte können an dieser nicht „auf Objecte gestellten Allgemeinheit" ihr Lebensgefühl ausüben? Nicht einmal das Subject soll sich ja im Gefühle „erkennen" lassen; wie es sich „fühlen" lasse, ist einstweilen noch nicht zu begreifen. Was ist es denn nun, was gefühlt, und was, als gefühlt, über „die ganze Sphäre der Urtheilenden" ausgedehnt wird?

Das Mangelhafte in dem Begriffe des Subjectiven tritt jetzt unaufhaltsam hervor. Auch das Gefühl bleibt unbestimmbar, wenn es besten Falls als subjectiv bezeichnet wird. So zweckdienlich für die Instruction des Problems diese Bezeichnung ist, so ist sie für den Fortgang der Untersuchung unzulänglich und störend. Wenn das ästhetische Bewusstsein als Gefühl zu charakterisiren ist, so darf es weder seinem Inhalte, noch gar seiner Geltung nach als lediglich subjectiv gedacht werden.

Der objective Gehalt des Gefühls ist zu ermitteln, die Objectivirung des Gefühls ist zu vollziehen. In dem ästhetischen Objecte allein gewinnt das ästhetische Bewusstsein inhaltliche Bestimmtheit und Gesetzlichkeit.

Bevor wir diese Objectivirung des Gefühls zur Ausführung zu bringen versuchen, wollen wir den Schritten aufmerksam folgen, welche Kant in dieser Richtung erkennen lässt. Bisher war das Gefühl als Lust und Unlust und als subjectiv durchgehends betont. Im Zusammenhange einer Frage, — die wir einstweilen noch ausser Erwägung lassen — welche dort terminologisch zwar einen anderen Ausdruck hat, im Grunde aber dieselbe ist, wie diejenige, welche hier erörtert wird, entsteht plötzlich an Stelle dieses subjectiven Lust- und Unlustgefühls ein psychologischer Factor von tiefgreifender Bedeutung. „Soll nun der Bestimmungsgrund des Urtheils . . blos subjectiv . . gedacht werden, so kann er kein anderer als der Gemüthszustand sein, der im Verhältnisse der Vorstellungskräfte zu einander angetroffen wird“ (S. 61). Damit ist auf einmal ein ganz neuer Inhalt für das Gefühl bezeichnet: „das Verhältniss der Vorstellungskräfte zu einander“ (auch S. 66). Das Gefühl drückt dieses Verhältniss aus, besteht in diesem Verhältniss. Es ist also nicht mehr blos Lust und Unlust, sondern ein Verhältniss von Vorstellungskräften: warum aber nicht von Vorstellungen?

In demselben Zusammenhang heisst es weiter: „Die Erkenntnisskräfte, die durch diese Vorstellung ins Spiel gesetzt werden, sind hierbei in einem freien Spiele, weil kein bestimmter Begriff sie auf eine besondere Erkenntnissregel einschränkt. Also muss der Gemüthszustand in dieser Vorstellung der eines Gefühls des freien Spiels der Vorstellungskräfte an einer gegebenen Vorstellung zu einem Erkenntnisse überhaupt sein.“ Wenn wir einstweilen noch von der genaueren Erklärung des schon vorher einmal gebrauchten Ausdrucks „zu einem Erkenntnisse überhaupt“ absehen, so ist soviel unmittelbar klar, dass das Gefühl als ein psychologischer Vorgang von ganz präciser Bedeutung nunmehr festgestellt ist: es bedeutet nicht mehr das allgemeine Moment der schier unsäglichen Bewusst-

heit, sondern es legt einen wichtigen Hebel in dem Apparat des Bewusstseins dar. Gefühl ist „Gefühl des freien Spiels der Vorstellungskräfte zu einander". Das Gefühl hat jetzt einen sehr prägnanten Inhalt: im Gefühle wird sich das Bewusstsein des freien Spiels seiner Kräfte inne. Mögen die Insecten noch so sehr mit Phantasie spielen; ein so freies Spiel ihrer Vorstellungskräfte verrathen sie dennoch nicht, wie das „thierische, aber doch auch vernünftige" menschliche Wesen. Also beginnt auch das menschliche Gefühl zu einem anderen Inhalte zu wachsen und zu blühen: je freier das Spiel, desto mächtiger das Gefühl.

Nur einer Einschränkung scheint diese Freiheit des Spiels unterworfen zu werden: es darf vielleicht dieses Spiel nicht aller Regeln entbehren. Oder es darf vielleicht nicht mit einer Dissonanz enden. So lautet es weiter: „Das Urtheil heisst auch eben darum ästhetisch, weil der Bestimmungsgrund desselben kein Begriff, sondern das Gefühl (des inneren Sinnes) jener Einhelligkeit im Spiele der Gemüthskräfte ist, die nur empfunden werden kann" (S. 75). Nach dem festgesetzten Sprachgebrauche sollte Kant sagen: die nur gefühlt werden kann. Denn das ist der Inhalt, den er hier genauer noch dem Gefühle giebt: die Einhelligkeit im Spiele der Gemüthskräfte. Es mag einstweilen noch unerwogen bleiben, ob durch die Einhelligkeit eine neue Bedingung eingeführt wird, die vielleicht den Unterschied der Begriffe des Schönen und Erhabenen angeht. Der Sinn der Einhelligkeit ist ohnehin ersichtlich; denn die Unlust ist doch wol nur Uebergangsmoment im Gefühle der Lust und Unlust. Wenn es aber auf die Lust ankommt, so kommt es offenbar auf die Einhelligkeit im Spiele der Bewusstseinskräfte an. In der That dürfen wir bereits einen allgemeineren Namen einsetzen; denn es werden hier schon nicht mehr „Vorstellungskräfte", sondern „Gemüthskräfte" genannt. Dieser Punkt leitet aber zu einer weiterführenden Betrachtung über.

Wir haben schon gefragt: warum Kant von Vorstellungskräften und nicht von Vorstellungen redet, in deren freiem Spiele das Gefühl walte und bestehe. Auch der Frage war

nicht auszuweichen: warum Kant „zu einem Erkenntnisse überhaupt“ das freie Spiel in Bewegung setzt. Warum sagt er von dem Verhältniss der Vorstellungskräfte zu einander, „sofern sie eine gegebene Vorstellung auf Erkenntniss überhaupt beziehen“. Beide Fragen finden zusammen ihre Erledigung.

Schon in der Einleitung, wo das Wichtigste und Tiefsinnigste zusammengefasst wird, erscheint anstatt der einzelnen Vorstellungen das Vermögen. „Denn jene Auffassung . . kann niemals geschehen, ohne dass die reflectirende Urtheilskraft, auch unabsichtlich, sie wenigstens mit ihrem Vermögen, Anschauungen auf Begriffe zu beziehen, vergliche. Wenn nun in dieser Vergleichung die Einbildungskraft (als Vermögen der Anschauungen a priori) zum Verstande, als Vermögen der Begriffe, durch eine gegebene Vorstellung unabsichtlich in Einstimmung versetzt und dadurch ein Gefühl der Lust erweckt wird, so muss“ . . (S. 29). Und im § 1, wo das Lebensgefühl auftritt, heisst es von dieser Beziehung einer Vorstellung auf das als Lebensgefühl bezeichnete Gefühl der Lust und Unlust: „welches ein ganz besonderes Unterscheidungs- und Beurtheilungsvermögen gründet, das zum Erkenntniss nichts beiträgt, sondern nur die gegebene Vorstellung im Subjecte gegen das ganze Vermögen der Vorstellungen hält, dessen sich das Gemüth im Gefühl seines Zustandes bewusst wird“ (S. 44). Auch hier wird die Vorstellung gegen das „ganze Vermögen der Vorstellungen“ gehalten, nicht gegen eine einzelne Vorstellung, noch auch gegen eine einzelne Art der Vorstellungskräfte. Mithin scheint es, dass nicht nur Einbildungskraft und Verstand, sondern alle Arten des Bewusstseins, Vorstellungen zu bilden, in Mitleidenschaft gezogen werden. Oder sollte man annehmen dürfen, dass Einbildungskraft und Verstand in der That alle Vorstellungskräfte zu bezeichnen geeignet und berufen wären!

Die letztere Annahme scheint nicht ohne Weiteres gemacht werden zu dürfen; — wir werden sie eingehend zu untersuchen haben. Ein Satz, den wir aus dem § 35 zunächst anzuführen haben, in dem mit der Subjectivität des Geschmacksprincips Ernst gemacht wird, widerspricht allerdings dieser Annahme ausdrücklich; betont aber ebenfalls den Gedanken des Vermögens.

„Der Geschmack als subjective Urtheilskraft enthält ein Princip der Subsumtion, aber nicht der Anschauungen unter Begriffe, sondern des Vermögens der Anschauungen oder Darstellungen (d. i. der Einbildungskraft) unter das Vermögen der Begriffe (d. i. den Verstand)" (S. 149). Was bedeutet nun diese Beziehung auf Seelenvermögen und — dass wir nur ja nicht an dem Ausdruck von Seelenvermögen Anstoss nehmen — auf Bewusstseinsgebiete, anstatt auf einzelne Bewusstseinsgebilde? Die Erörterung dieser Frage führt uns auf die Frage der Möglichkeit der Objectivirung des subjectiven Gefühls.

Zunächst scheint es ein tiefer psychologischer Einblick zu sein, der hiermit geöffnet wird. Nicht eine einzelne Vorstellung, und wäre sie die umfassendste, wird in dem Kunstgefühle, in dem ästhetischen Bewusstsein in Bewegung gesetzt; und auch nicht auf die Fülle von Vorstellungen und Nebenvorstellungen, die erregt werden, kommt es an. In dieser Fülle von Vorstellungen könnte leicht ein Uebermaass sich tummeln, sodass die Verworrenheit, mehr als die Leibnizianer vielleicht sie meinten, dabei sich herausstellen könnte. Weder das freie Spiel, das einzelne, zahlreiche oder combinationslustige Vorstellungen mit einander treiben, noch auch das Verhältniss, in welches sie als einzelne Vorstellungen in diesem Spiele sich zu versetzen vermögen, könnte das ästhetische Spiel mit seinen Reizen und in seiner Einfalt beschreiben. Nur die Vorstellungskräfte selber, vielmehr die Gemüthskräfte selber sind fähig, dieses Spiel und dieses Verhältniss einzugehen.

Dieser Gedanke ist so central, dass man einem historischen Gefühle bei demselben sich hingeben darf. Die Anlage des Gedankens fanden wir (oben S. 30) bei Leibniz, der die „Proportion zwischen Verstand und Macht" als ästhetisches Bewusstsein ausgab. Ganz allgemeine Seelenkräfte waren es schon bei diesem Beginne der deutschen Aesthetik, welche in den Mittelpunkt der ästhetischen Bewegung gestellt wurden, deren Verhältniss, deren „Proportion" als die Resultante des ästhetischen Bewusstseins gedacht wurde. Und hätte Kant nichts weiter für die Psychologie gethan, als was er durch die Charakteristik dieses Verhältnisses geleistet hat, so würde sein Verdienst um

die Psychologie zu den allergrössten Titeln berechtigen. In der That aber reiht sich diese psychologische Leistung seiner ästhetischen Analyse denjenigen „Zergliederungen“ an, welche für die Psychologie des Denkens und des Begriffs die transscendentale Deduction der Kategorien und für die Psychologie des Wollens das Kapitel von der Triebfeder der praktischen Vernunft geliefert hat. Ueber dem allerdings übergreifenden und hauptsächlichen Werthe der Erkenntnisskritik hat man das Parergon der Psychologie zu studiren, und sogar in geziemenden historischen Redensarten zu belobigen verabsäumt.

Das ästhetische Bewusstsein ist dadurch von den beiden anderen Arten des Bewusstseins ausgezeichnet, dass in ihm nicht einzelne Vorstellungen mit einander, sondern dass die Bewusstseinsgebiete, die in Gemüthskräften abgesondert werden, mit einander ins Spiel gerathen, sodass man sagen darf: dass das ästhetische Bewusstsein als solches mit den Bewusstseinsgebieten spiele. Denn in dem freien Spiele, in dem Verhältnisse, welches dieses freie Spiel vollzieht, besteht das ästhetische Gefühl. Was kann denn sonst das Spiel der „Kräfte“, seien es solche der Vorstellung oder des Gemüths überhaupt, bedeuten? Kräfte selbst spielen nicht, sondern in den Stoffen, an denen sie wirken, spielen sie. Mithin spielen doch nur die Stoffe, insofern sie Bewegung ausführen. In den Bewegungen, an den Stoffen, welche die Bewegung ausführen, kommen Kräfte zur Wirksamkeit und Wirklichkeit.

Es ist daher ein verführerisch bildlicher Ausdruck, dass die Gemüthskräfte spielen. Und wenn irgendwo die Objectivirung des Seelenvermögens erforderlich und von unmittelbarem Nutzen ist, so möchte es hier sein. Wie das Erkenntnissvermögen nur der Ausdruck ist, mit welchem die Probleme der Erkenntniss von gleichsam subjectiver Seite zusammengefasst werden, sodass es die sogenannten Sinne und das Denken, die Empfindung und die Begriffe und was Alles noch in dieser Richtung zu unterscheiden ist, begreift; wie der Wille die Probleme der Begehrung bis zum reinen Willen hin bezeichnet, den Bewegungstrieb und die reine praktische Vernunft befasst, so werden hier die „Gemüthskräfte“ ein Gebiet von Problemen,

ein Gebiet von Gebilden des Bewusstseins zu bezeichnen haben. Alle Einzelgestalten der Bewusstseinsarten, die theoretischen wie die moralischen, werden in den Gemüthskräften zusammengefasst. Und indem diese in ein freies Spiel und Verhältniss treten, treten die Vorstellungsmassen, an denen sie ihre Kräfte ausüben und als Kräfte wirken können, treten die Bewusstseins-Gebiete selbst in jenes freie Spiel.

Man wird nicht sagen: die Vorstellungsmassen, die Bewusstseinsgebiete seien doch wieder einzelne Vorstellungen. Denn das eben macht den Unterschied, dass nicht eine einzelne Vorstellung, und wäre sie noch so mächtig und vielvertretend, ins Spiel geräth, sondern eben die Massen, die Gebiete, das „ganze Vermögen". Denn insofern die Gesammtheit dem Einzelnen entgegengestellt wird, wird gar nicht ein stofflicher Unterschied zugelassen, sondern, wie überall das Bewusstseinsgebiet nur die Richtung bedeutet, in welcher das Bewusstsein eigenen Inhalt erzeugt, so bedeutet auch hier das freie Spiel der Bewusstseinsarten und -Gebiete

das Spiel der Richtungen, in denen das Bewusstsein Inhalt erzeugt.

Im Sinne der Richtungen können jetzt auch die Kräfte ins Spiel kommen. Die Richtung, in welcher Erkenntniss erzeugt wird, geräth somit in ein Spiel mit derjenigen Richtung, in welcher etwa sittlicher Bewusstseinsinhalt erzeugt wird. Nicht ein einzelner Inhalt, sondern die Richtung selbst, welche Inhalt hervorbringt, tritt ins Verhältniss. Mithin handelt es sich nicht um die Erzeugung von Inhalten für die in Spiel tretenden Richtungen; sondern lediglich um die Resultante, die jene als Componenten zu bilden haben.

Was die „Erkenntniss überhaupt" bedeute, wird nunmehr klar. Die Richtung auf Erkenntniss allein, nicht auf die Erzeugung eines bestimmten Erkenntnissinhaltes ist es, welche hier als Componente der ästhetischen Resultante gebraucht wird. Wenn sich das Bewusstsein auf einen bestimmten Sonderinhalt fixirte, so wäre es um das freie Spiel gethan. Freilich bedarf, wie man sofort einwenden wird, das ästhetische Bewusstsein eines scharf umrissenen Inhalts; sonst würde es verschwimmen

und zerfliessen. Daher die Richtung auf „Erkenntniss überhaupt“, also auf Erkenntniss; und Erkenntniss ist freilich Erkenntniss von Etwas, also von einem bestimmten Gegenstande. Dennoch aber betrifft hier die Erkenntniss des bestimmten Gegenstandes nicht diesen selbst; sondern dieser dient nur als Vertretungsgegenstand, als Vertretungsvorstellung. So bestimmt er gedacht und gestaltet sein muss, so ist er doch nur ein Schatten der Allgemeinheit, welche er vorstellt. Es ist also Erkenntniss; aber die unvermeidliche Erkenntniss des Einzelnen bedeutet hier die eines Allgemeinen, also „Erkenntniss überhaupt“. Sehr charakteristisch ist in dieser Beziehung der Ausdruck: das Verhältniss „der Vorstellungskräfte zu einem Erkenntnissvermögen überhaupt“ (S. 63). Es ist die Richtung auf Erkenntniss; nicht die Hervorbringung eines bestimmten Gebildes derselben, welche das ästhetische Bewusstsein erheischt.

Und indem mehrere solcher Richtungen, — wir werden sehen, warum besser zu sagen sei, Richtungen des Bewusstseins, als der Erkenntniss, selbst als der Erkenntniss überhaupt — zuzammenwirken, wird das freie Spiel auch erst beleuchtet und genutzt. In der Regsamkeit des Bewusstseins selber kann es sich nunmehr bethätigen, und ist nicht eingeschränkt auf eine einzelne Production, in welcher es doch auch receptiv zu arbeiten hätte. Daher redet Kant, wie in der reinen Erkenntniss, auch hier von der Spontaneität im Spiele der Erkenntnissvermögen“ (S. 38). Zu einer objectiven Erkenntniss darf die Receptivität nicht verschmäht werden. Hier dagegen ist der Stoff leidige Nothdurft; so sehr er, wie zu allem Bewusstsein nothwendig ist, so wird er doch nirgend tiefer verachtet: nur was aus ihm sich machen lässt, vielmehr, was ich aus seiner Vorstellung „in mir selbst mache“, (S. 45) darauf kommt es an, dafür wird er zugelassen. Es ist also Spontaneität hauptsächlich und vornehmlich, was diese Bewusstseins-Richtung mehr als andere charakterisirt: die Bewusstseins-Richtung der Resultante des Spiels.

Auch durch andere diesem psychologischen Zwecke dienende Ausdrücke bezeichnet Kant, dass nicht der objective Begriffs-

Inhalt durch diese Richtung bestimmt werden soll, sondern die Regsamkeit des Bewusstseins selbst. Es sind dies die Ausdrücke:

Stimmung und Belebung. „Die Belebung beider Vermögen der Einbildungskraft und des Verstandes zu unbestimmter, aber doch, vermittelst des Anlasses der gegebenen Vorstellung, einhelliger Thätigkeit, derjenigen nämlich, die zu einem Erkenntniss überhaupt gehört" (S. 63). Die Wirkung besteht „in dem erleichterten Spiele beider durch wechselseitige Zusammenstimmung belebten Gemüthskräfte". Dadurch entsteht eine „proportionirte Stimmung". Diese „Belebung der Erkenntnisskräfte" wird „Bestimmungsgrund der Thätigkeit des Subjects . . also eine innere Causalität" (S. 67). Der Gemüthszustand ist daher eigentlich „die Stimmung der Erkenntnisskräfte zu einer Erkenntniss überhaupt". „Aber diese Stimmung der Erkenntnisskräfte hat, nach Verschiedenheit der Objecte, die gegeben werden, eine verschiedene Proportion. Gleichwohl aber muss es eine geben, in welcher dieses innere Verhältniss zur Belebung (einer durch die andere) die zuträglichste für beide Gemüthskräfte . . ist, und diese Stimmung kann nicht anders als durch das Gefühl (nicht nach Begriffen) bestimmt werden" (S. 88 f.). Es ist also das Gefühl das Gefühl der Belebung und der Stimmung des Bewusstseins zur Thätigkeit überhaupt.

So sehen wir denn in der entschiedensten und fruchtbarsten Weise die Objectivirung des Gefühls zum freien Spiele des Bewusstseins im Interesse der Psychologie durchgeführt. Und dennoch ist dieses Interesse nicht das leitende. Wie die Objectivirung weiter reichen muss als bis zur psychologischen Fixirung; wie sie vielmehr bestimmte Inhalte, über welche im ästhetischen Gefühls-Bewusstsein geurtheilt werden kann, zu bestimmen hat, so muss das freie Spiel des Bewusstseins in der Einhelligkeit, welche das Verhältniss darzuthun hat, einen bestimmteren Inhalt darbieten und eine bestimmtere Gesetzlichkeit herstellen. Der Inhalt wird aber, wie überall, aus der Gesetzlichkeit selbst erst ableitbar werden. Die gesuchte Gesetzlichkeit vertritt der Ausdruck der „allgemeinen Mittheilbarkeit" dieser Gefühls-Stimmung.

Im § 9 wird die Frage untersucht: „ob im Geschmacksurtheil das Gefühl der Lust vor der Beurtheilung des Gegenstandes, oder diese vor jener vorhergehe". Die Auflösung dieser Aufgabe wird als „der Schlüssel zur Kritik des Geschmacks" bezeichnet. Das lässt sich verstehen; denn in ähnlicher Weise ist auch die Möglichkeit des reinen Willens an diese Bedingung geknüpft: dass das Gefühl der Lust und Unlust nicht ausnahmslos jedem Wollen voraufgehen müsse. Das Gefühl der Lust und Unlust ist nicht nur individuell, sondern variabel. Wenn es daher der Bestimmungsgrund des ästhetischen Urtheils sein müsste, so könnte dieses niemals allgemein gelten. Indem aber Kant diese Frage, die sonach eine seiner Untersuchungsweise typische ist, für das ästhetische Bewusstsein discutirt, stellt er einen allgemeinen, auf alle Erkenntniss bezüglichen Terminus auf, der nicht blos psychologische Bedeutung hat.

In den diese kritische Grundfrage bearbeitenden Paragraphen (von § 6 ab) wurden die Ausdrücke gebraucht, ob „Jedermann ein ähnliches Urtheil zuzumuthen" oder „anzusinnen" sei (S. 53). Im Unterschiede vom Angenehmen nämlich gründet sich das Wohlgefallen am Schönen nicht auf eine „Neigung des Subjects". Vom Schönen darf ich nicht sagen: es sei „für mich schön" (S. 55). Man spricht von der Schönheit, „als wäre sie eine Eigenschaft der Dinge." Aber da das Urtheil, wie wir bereits wissen, nur subjective Allgemeinheit, nur „Gemeingültigkeit" (S. 57) hat, so bezieht es sich nur auf eine „allgemeine Stimme, in Ansehung des Wohlgefallens ohne Vermittlung der Begriffe, mithin die Möglichkeit eines ästhetischen Urtheils, das zugleich als für Jedermann gültig betrachtet werden könne" (S. 59). Das ästhetische Urtheil postulirt nicht Jedermanns Einstimmung; „es sinnt nur Jedermann diese Einstimmung an." So schlichtet Kant den Widerstreit der Gemeinplätze: „Ein Jeder hat seinen besonderen Geschmack" (der Sinne) (S. 55). Das gelte vom Angenehmen. Vom Schönen würde diese Willkür bedeuten: „es giebt gar keinen Geschmack, d. i. kein ästhetisches Urtheil, welches auf Jedermanns Beistimmung rechtmässigen Anspruch machen könnte." Es ist allein die Möglichkeit eines ästhetischen Urtheils überhaupt,

welche als die Grundlage, als die Voraussetzung einer ästhetischen Kritik festgesetzt wird; nicht die Richtigkeit eines einzelnen ästhetischen Urtheils.

Bei der Erörterung der oben angeführten Frage aber tritt plötzlich ein neues Kriterium ein. „Ginge die Lust an dem gegebenen Gegenstande vorher und nur die allgemeine Mittheilbarkeit derselben sollte im Geschmacksurtheile der Vorstellung des Gegenstandes zuerkannt werden, so würde ein solches Verfahren mit sich selbst im Widerspruche stehen . . Also ist es die *allgemeine Mittheilungsfähigkeit des Gemüthszustandes* in der gegebenen Vorstellung, welche als subjective Bedingung des Geschmacksurtheils demselben zu Grunde liegen und die Lust an dem Gegenstande zur Folge haben muss“ (S. 60 f.). Wir kennen diesen „Gemüthszustand“ bereits: das Spiel der Vorstellungskräfte bildet ihn. In diesem freien, belebenden Stimmungs-Spiele besteht das subjective Lebensgefühl. Die Subjectivität desselben bedurfte genauerer Objectivirung; sie findet dieselbe unerwartet hier: in der allgemeinen Mittheilbarkeit. Wenn der Gemüthszustand im ästhetischen Urtheile sich allgemein mittheilen lässt, so erlangt dadurch das Urtheil gesicherte Allgemeinheit. Denn welches untrüglichere Kriterium könnte man wünschen, als die allgemeine Mittheilung des dem Urtheile zu Grunde liegenden Gemüthszustandes?

Hier lernen wir nun eine zweite Bedeutung des Ausdrucks, „zu einem Erkenntniss überhaupt“ (oben S. 174 f.) kennen. Es ergiebt sich nämlich, dass die Bedingung, welche in der allgemeinen Mittheilbarkeit für die Möglichkeit eines ästhetischen allgemeinen Urtheils liegt, für alle Erkenntniss, für alle Bewusstseins-Bethätigung zutrifft. Ein grösseres Kriterium für die fragliche Allgemeinheit des ästhetischen Urtheils aber kann nicht gedacht werden, als wenn nachgewiesen werden kann, dass von dieser Bedingung auch alle Erkenntniss abhängt. In der That hat Kant die „Deduction der Geschmacksurtheile“ auf dieses Moment gegründet. Es sei gar „nicht die Lust, sondern die Allgemeingültigkeit dieser Lust,“ um die es sich handle (S. 152). Das Urtheil ist aber, wie wir schon wissen, nicht auf einen besonderen Gegenstand, den ein Begriff bestimmen müsste, ge-

richtet; sondern „nur auf die subjectiven Bedingungen des Gebrauchs der Urtheilskraft überhaupt;" — wir kennen diese subjectiven Bedingungen, sie sind im freien Spiele und dessen Einhelligkeit enthalten — „folglich auf dasjenige Subjective, welches man in allen Menschen (als zum möglichen Erkenntnisse überhaupt erforderlich) voraussetzen kann" (S. 152). Somit besteht das Gefühl der Lust und Unlust nicht nur in dem Gefühle des freien Spiels oder des Verhältnisses der Bewusstseins-Richtungen. Denn dieses Verhältniss und dieses Spiel beruht auf allgemeineren subjectiven Bedingungen, von denen alle Erkenntniss in ihrer allgemeinen Mittheilbarkeit abhängt. Somit ist das Gefühl oder das ästhetische Bewusstsein gegründet in der Bedingung der allgemeinen Mittheilbarkeit. Dadurch aber ist das ästhetische Bewusstsein als eine den anderen Bewusstseinsarten gleichartige anerkannt.

In einer Anmerkung zu dem oben citirten Satze wird die Berechtigung des ästhetischen Urtheils auf die zwei Bedingungen zurückgeführt: „1. bei allen Menschen seien die subjectiven Bedingungen . . , was das Verhältniss der . in Thätigkeit gesetzten Erkenntnisskräfte zu einem Erkenntniss überhaupt betrifft, einerlei, welches wahr sein muss, weil sich sonst Menschen ihre Vorstellungen und selbst das Erkenntniss nicht mittheilen könnten; 2. das Urtheil habe blos auf dieses Verhältniss . . Rücksicht genommen." Und in dem § 39, welcher „von der Mittheilbarkeit einer Empfindung" handelt, heisst es von der Lust am Schönen: sie „begleitet die gemeine Auffassung eines Gegenstandes . . durch ein Verfahren der Urtheilskraft, welches sie auch zum Behuf der gemeinsten Erfahrung ausüben muss, nur dass sie es hier . . nur um die Angemessenheit der Vorstellung zur harmonischen . . Beschäftigung beider Erkenntnissvermögen in ihrer Freiheit wahrzunehmen, d. i. seinen Vorstellungszustand mit Lust zu empfinden, zu thun genöthigt ist. Diese Lust muss nothwendig bei Jedermann auf den nämlichen Bedingungen beruhen, weil sie subjective Bedingungen der Möglichkeit einer Erkenntniss überhaupt sind und die Proportion dieser Erkenntnissvermögen, die zum Geschmack erfordert wird, auch zum gemeinen und gesunden Verstande erforderlich ist, den man bei Jedermann voraussetzen darf."

(S. 155 f.) Auf diese allgemeine Mittheilbarkeit gründet sich die Bezeichnung des Geschmacks als „Gemeinsinn," welche jedoch noch Tieferes zu besagen hat; auf die wir daher noch zurückzukommen haben.

Wie sehr dieses Kriterium Kant selbst als durchschlagend erschienen ist, kann man aus dem folgenden Satze ersehen: „der Geschmack ist also das Vermögen, die Mittheilbarkeit der Gefühle, welche mit gegebener Vorstellung (ohne Vermittelung eines Begriffs) verbunden sind, a priori zu beurtheilen" (S. 160; vgl. S. 172). Die Mittheilbarkeit des Gefühls wird daher auch noch von jener tieferen Bedeutung, auf welche soeben für den Gemeinsinn hingewiesen worden ist, neues Licht empfangen. Hier genüge es darauf hinzuweisen, dass das Gefühl gar nicht mehr als der eigentliche Gegenstand des ästhetischen Urtheils gedacht ist, sondern die Mittheilbarkeit des Gefühls: mithin der allgemeine psychologische Charakter des Gefühls, demzufolge es mittheilbar ist. Dieser aber besteht nicht in Lust und Unlust, sondern in der allgemeinen Proportion des Bewusstseins, die zu aller Bewusstseins-Erzeugung erforderlich ist. Somit ist die Objectivirung des Gefühls in der That zu einem Inhalt gediehen, der in einem Kriterium des Inhalt erzeugenden Bewusstseins gegründet und bestimmt ist.

Indessen entsteht bei diesem Kriterium des ästhetischen Urtheils eine Frage, welche den geschaffenen Werth zu vernichten und zu vereiteln droht. Das ästhetische Urtheil beruht jetzt auf denselben psychologischen Bedingungen der Mittheilbarkeit wie jede Erkenntniss. Sie ist zwar damit als eine den anderen Bewusstseinsarten gleichartige (oben Seite 150) nachgewiesen: müssen wir aber nicht vielmehr sagen, dass sie dadurch mit den anderen Bewusstseinsarten, zum mindesten mit der der Erkenntniss, an welcher Kant selbst exemplicirt, — identisch wird? Und ist nicht somit durch das vorzügliche Kriterium der allgemeinen Mittheilbarkeit zuviel bewiesen, nämlich die Gleichartigkeit mit der Erkenntniss so gründlich aufgedeckt, dass dadurch die Selbständigkeit des ästhetischen Urtheils im Unterschiede von den anderen Arten des Bewusstseins aufgehoben und preisgegeben ist?

Kant hat die Consequenz dieser Definition des Geschmacks selbst gezogen. Im § 48, welcher „vom Verhältnisse des Genies zum Geschmack“ handelt, sagt er: „Geschmack ist aber blos ein Beurtheilungs- nicht ein productives Vermögen, und, was ihm gemäss ist, ist darum eben nicht ein Werk der schönen Kunst, es kann ein zur nützlichen und mechanischen Kunst oder gar zur Wissenschaft gehöriges Product nach bestimmten Regeln sein, die gelernt werden können und genau befolgt werden müssen, die gefällige Form aber, die man ihm gibt, ist nur das Vehikel der Mittheilung und eine Manier gleichsam des Vortrages (S. 180 f.). Das „Vehikel der Mittheilung“ wird hier in der That zu einem Erforderniss alles Ausdrucks und „Vortrages“ gemacht, welches keineswegs der Kunst eigen, sondern derselben mit der Wissenschaft gemeinsam ist. Es wäre freilich noch zu fragen, ob dieses Vehikel, sofern es bei dem wissenschaftlichen Ausdruck gebraucht wird, als „gefällige Form“ nicht vielmehr ein ästhetischer Anhang zum wissenschaftlichen Product ist. Aber wir können diese Frage auf sich beruhen lassen, um nur dies als von Kant selbst ausgesprochenes Eingeständniss hervorzuheben: dass das Moment der Mittheilbarkeit Wissenschaft und Kunst vermische.

Diese Frage enthält eine fundamentale Schwierigkeit, eine solche, welche in der transscendentalen Methodik begründet ist. Die Erörterung derselben führt uns über alle psychologischen Vorbedingungen und Veranstaltungen der ästhetischen Gesetzlichkeit hinweg zu der sachlichen Frage: worin die Nothwendigkeit und Allgemeinheit des ästhetischen Urtheils nicht nur überhaupt beruhen könne, sondern im einzelnen Falle wirklich beruhe. Oder kann man vielleicht für das einzelne Urtheil allgemeine Gültigkeit gar nicht beanspruchen, oder etwa nur im Hinblick auf die allgemeine Möglichkeit eines ästhetischen Urtheils für das einzelne vorliegende die Beistimmung fordern, wenngleich mit der Resignation, dass sie in diesem wie in jedem andern einzelnen Falle ausbleiben dürfe, ohne dass darum doch der Anspruch auf allgemeine Geltung verstummen müsste? Worin also besteht der Anspruch auf gesetzliche Geltung eines ästhetischen Urtheils? Die allgemeine Mittheilbarkeit macht

den ästhetischen Anspruch zu einem Urtheile überhaupt: worin begründet sich die Gesetzlichkeit des ästhetischen Urtheils als eines ästhetischen? Wir kommen mit dieser Frage auf den instrumentalen Hauptbegriff, den wir bisher vermieden hatten: den Begriff des *a priori.*

Wir wissen (oben S. 104 ff., 149), dass es zwei Arten des a priori giebt: das metaphysische a priori, welches den mit diesem Geltungswerthe ausgezeichneten Begriff zu einer ursprünglichen Richtung des Bewusstseins macht. Ein solches metaphysisches a priori ist der Raum als Raummotiv[1]) oder, wie Kant es bezeichnet als „die Vorstellung einer blossen Möglichkeit des Beisammenseins" (Kr. S. 317). Die Bewährung dieser im letzten Grunde psychologischen Einsicht von den Schranken, welche der psychologischen Entwickelung gesetzt sind, liegt im Transscendental-a priori, welches in den sachlichen Grundlagen der Wissenschaft die Richtungen des den wissenschaftlichen Inhalt erzeugenden Bewusstseins zur Entwicklung bringt. Das Prototyp dieses Transscendental-a priori sind daher die synthetischen Grundsätze.

In den synthetischen Grundsätzen erschöpft sich jedoch die Kraft der apriorischen Gesetze nicht. Ueber ihnen und ihren Begriffen, den Kategorien, erhebt sich die Aufgabe von Gesetzen, welche, wie jene in Kategorien, so diese in Ideen wurzeln. Die eine und vorzügliche Art idealer apriorischer Gesetzlichkeit ist die der Freiheit oder der Sittlichkeit. Diese darf nicht etwa so gedacht werden, als wäre dieses Princip a priori ein Erbstück der Vernunft oder des sogenannten Gewissens, mittelst dessen der Wille die sittliche Handlung wie aus der Pistole schösse. Ein solcher naturkraftartiger Hebel ist die Idee niemals, und auch als Gesetz der Freiheit nicht. Sie ist erst dadurch der causalitätsartige Bestimmungsgrund der Handlung, dass sie als Beurtheilungsgrund der Handlungen als sittlicher nothwendig und fruchtbar ist. Sie ist also Gesetz, ganz im Sinne der Idee, nämlich als Aufgabe, Gesetze der Causalität zu finden und dadurch herstellbar zu machen.

[1]) Vgl. Kants Theorie der Erfahrung. 2. Aufl. S. 204 ff.

Aehnlich, wenn gleich verschieden, ist die Idee, indem sie sich zu demjenigen Princip specialisirt, welches sie überhaupt als Idee vertritt: der Idee der Zweckmässigkeit.

Wie sehr die Idee überhaupt Zweckmässigkeit bedeute, kann man nun gerade an diesem besonderen Princip der formalen Zweckmässigkeit erkennen. Dasselbe spaltet sich nämlich in zwei Aufgaben, die dem Gebiete und Interesse nach von einander durchaus verschieden sind: in die ästhetische und die Natur - Zweckmässigkeit. Verschiedener ist die Ethik von der Erfahrungslehre, und jede dieser beiden von der Aesthetik nicht, als diese beiden besonders abgetheilten Zweckmässigkeiten unter einander sind. Und doch sind nur sie beide als Zweckmässigkeiten unterschieden, obzwar nur die Natur-Zweckmässigkeit als Teleologie betitelt ist.

Kant hat es wahrlich an Winken und deutlichem Ausspruche sogar in der Vorrede der Kritik der Urtheilskraft (S. 4, 34) nicht fehlen lassen: dass die teleologische Urtheilskraft in die theoretische Philosophie, in die Kritik der reinen Vernunft, in die Erfahrungslehre gehöre, und dass allein die ästhetische Urtheilskraft eine „besondere Abtheilung“ nothwendig mache, während die Natur-Teleologie „allenfalls dem theoretischen Theile der Philosophie . . hätte angehängt werden können.“ Indessen ist es vielleicht doch nicht nur ein Fehler in der schriftstellerischen Architektonik, den wir bemerken können[1]; sondern es möchte ein Zusammenhang wirksam sein, den das Genie Kants eingesehen und zur Darstellung gebracht hat. Das Bedenkliche, zu Irrthümern Veranlassende, welches in dieser Gliederung liegt, hat das Genie nicht zu verantworten; die Nachdenkenden sollen den Gefahren begegnen, durch Klarlegung der geheimen Triebkräfte der Speculation die Disposition durchsichtig machen, und die Vertheilung des Gewichtes der Gedanken in der Nachprüfung ordnen. Ist doch Goethe der Urtheilskraft durch diese ihre Verbindung ungleichartiger Principien gewonnen worden[2].

[1] Vgl. Aug. Stadler, Kants Teleologie S. 25.

[2] „Nun aber kam die Kritik der Urtheilskraft mir zu Handen und dieser bin ich eine höchst frohe Lebensepoche schuldig. Hier sah ich . . Kunst und Naturerzeugnisse, eins behandelt wie das andere, ästhetische und teleologische Urtheilskraft erleuchteten sich wechselsweise“ (Bd. 34, S. 95).

Die Sache wird dadurch nicht richtiger; aber die Hindeutung auf einen tieferen Zusammenhang wird eindringlicher.

Für unsere Frage indessen dürfen wir von einem solchen Zusammenhange, wie und worin er bestehe, keineswegs ausgehen. Um die engere Bedeutung der ästhetischen Zweckmässigkeit zu beleuchten, müssen wir beim allgemeinen Werthzeichen des a priori, welches doch auch diesem Principe zukommt, beginnen.

In der „Einleitung" wird der Urtheilskraft die Bedeutung zugewiesen, die zwei eigentlichen „Gebiete", in welchen die Vernunft gesetzgebend ist, als „Uebergang" und „Mittelglied" zu verbinden. Aber indem für diese verbindende Erkenntnissart ein Princip a priori gefordert wird, wird diese Voraussetzung in einer Weise eingeschränkt, die zu geschärfter Aufmerksamkeit anregt. Es sei für diese Urtheilskraft „nach der Analogie zu vermuthen, dass sie eben sowohl, wenngleich nicht eine eigene Gesetzgebung, doch ein ihr eigenes Princip, nach Gesetzen zu suchen, allenfalls ein blos subjectives a priori, in sich enthalten dürfte, welches, wenn ihm gleich kein Feld der Gegenstände als sein Gebiet zustände, doch irgend einen Boden haben kann, und eine gewisse Beschaffenheit desselben, wofür gerade nur dieses Princip geltend sein möchte" (S. 14). Man könnte glauben, dass als dieses Princip das Princip der Teleologie überhaupt gemeint sei. Der Fortgang indessen schon zeigt, dass hier besonders an die ästhetische Zweckmässigkeit gedacht ist. Die Urtheilskraft wird nämlich im nächsten Absatze „mit einer anderen Ordnung unserer Vorstellungskräfte" in Verknüpfung gebracht, wobei als vermittelndes „Seelenvermögen" das Gefühl der Lust und Unlust auftritt, so dass hier dem Uebergange „im logischen Gebrauche vom Verstande zur Vernunft", der Uebergang vom Gebiete der Naturbegriffe zum Gebiete des Freiheitsbegriffs an die Seite gestellt wird.

Aber auch vom Fortgange des Gedankens abgesehen, enthält der citirte Satz selbst die Hinweisung auf die ästhetische Zweckmässigkeit, wenn man den (S. 11) definirten Unterschied zwischen „Feld", „Boden" und „Gebiet" beachtet. Die Natur-Teleologie hat unbestritten ein Gebiet, auf welchem sie gesetz-

gebend ist, das ist der Boden der Naturformen. Von dem vermutheten ästhetischen Principe dagegen ist es nicht blos nicht bewiesen, sondern von vornherein zu bezweifeln, dass es ein eigenes Gebiet von Objecten auf Grund eigener Gesetzgebung beherrsche. Denn welche Gesetzgebung wäre denkbar, wenn sie verschieden sein soll von derjenigen durch Begriffe, und von der ebenfalls durch Begriffe wirksam werdenden Idee der Freiheit oder des Endzwecks oder der Sittlichkeit. Darin besteht die grösste Schwierigkeit für die Möglichkeit eines ästhetischen a priori, welche dasselbe von der Schwelle abzuweisen scheint. Welches a priori wäre denkbar, das nicht in einem Begriffe formulirbar und als Begriff wirksam wäre?

Hier wird man nun vor Allem fragen: warum kann und soll das ästhetische a priori nicht in einen Begriff sich fassen lassen und als Begriff Gesetzeskraft gewinnen? Um jede entfernt mögliche Unklarheit zu beseitigen, sei daher zunächst ausgesprochen, dass freilich eine begriffliche Fixirung des geforderten a priori unausweichlich herstellbar sein muss. Anders als im Sinne einer begrifflichen Abstraction und Fixirung kann das ästhetische a priori schlechterdings nicht gedacht werden. Aber diese allgemeinste Bedeutung kennzeichnet den Begriff nicht, wo derselbe ein a priori zu repräsentiren hat. In dieser Gesetzes-Bedeutung steht der Begriff für den Grundsatz, zunächst als Kategorie für den synthetischen Grundsatz, und in „erweiterter" Bedeutung sodann als Vernunftbegriff oder als Idee für das regulative Princip nach deren Unterarten. Aber schon im Natur-Gebiet der Ideen kann man die Begriffe, als da sind die Arten und Gattungen, nicht eigentlich Gesetzesbegriffe nennen: sie sind vielmehr nur Ordnungsbegriffe. Aehnlich giebt es freilich im ästhetischen Felde Begriffe, wie die des Schönen, des Erhabenen, des Naiven. Aber unter diesen Begriffen lassen sich vielleicht die ästhetischen Probleme sammeln und ordnen; ob sie dagegen constitutive Gesetzeskraft haben, hängt davon ab, ob in ihnen Grundsätze wirken oder, wie bei der Natur-Teleologie, sich zur Wirksamkeit erwecken lassen.

Man kann das Versagen der Begriffe, abgesehen von der ihnen obliegenden Vertretung der Grundsätze, auch dadurch

sich klar machen: dass, wo Begriffe wirken, sie Objecte bestimmen, Gegenstände constituiren. Das ästhetische Bewusstsein jedoch erzeugt zwar Kunstwerke und lässt die Natur selbst, als wäre sie Kunst, erscheinen. Aber die Natur ist und bleibt doch dasselbe Object, und der Gegenstand, den die Kunst hervorbringt, muss ebenso durchaus als Natur-Gegenstand gestaltet sein. Deswegen war die uns bereits bekannte subjective Allgemeinheit des ästhetischen Urtheils zu behaupten. Deswegen sind die ästhetischen Urtheile einzelne Urtheile, obgleich ein logisch allgemeines daraus entstehen kann. So wird im § 8, in welchem diese subjective Allgemeinheit begründet wird, die Allgemeinheit als eine auf Begriffe von Gegenständen bezogene gedacht. „Hier ist nun allererst zu merken, dass eine Allgemeinheit, die nicht auf Begriffe von Objecten (wenngleich nur empirischen) beruht, gar nicht logisch, sondern ästhetisch sei" (S. 57). Die subjective Allgemeinheit des ästhetischen Urtheils sei daher „eine ästhetische Quantität der Allgemeinheit". So eigenkräftig widerstrebt das ästhetische Bewusstsein dem allgemeinen logischen Zwange. „Wenn man Objecte blos nach Begriffen beurtheilt, so geht alle Vorstellung der Schönheit verloren. Also kann es auch keine Regel geben, nach der Jemand genöthigt werden sollte, Etwas für schön anzuerkennen" (S. 59). Nicht eine Regel sinnt das Geschmacksurtheil Jedermann an; sondern „einen Fall der Regel, in Ansehung dessen es die Bestätigung nicht von Begriffen . . erwartet." An die Stelle der Regel tritt die „allgemeine Stimme", die sehr charakteristisch als „Idee" (S. 60) bezeichnet wird.

Nicht betraut mit der Vertretung von Gesetzen, und verlassen von der Beziehung auf Objecte, stellt sich sonach dieses ästhetische a priori dar.

Diese unerhörte und schier unglaubliche Bedeutung des ästhetischen a priori kennzeichnet der § 31, der „von der Methode der Deduction der Geschmacksurtheile" handelt, ebenso scharf und genau als in geschichtlicher Voraussicht humoristisch. Es stehe „blos noch die allgemeine Gültigkeit eines einzelnen Urtheils" in Frage. „Wenn nun diese Allgemeingültigkeit sich nicht auf Stimmensammlung und Herumfragen bei Anderen . .

gründen, sondern gleichsam auf einer Autonomie des über das Gefühl der Lust (an der gegebenen Vorstellung) urtheilenden Subjectes . . beruhen, gleichwohl aber doch nicht von Begriffen abgeleitet werden soll, so hat ein solches Urtheil — wie das Geschmacksurtheil in der That ist — eine zwiefache und zwar logische Eigenthümlichkeit, nämlich erstlich der Allgemeingültigkeit a priori, und doch nicht einer logischen Allgemeinheit nach Begriffen, sondern der Allgemeinheit eines einzelnen Urtheils; zweitens eine Nothwendigkeit (die jederzeit auf Gründen a priori beruhen muss), die aber doch von keinen Beweisgründen a priori abhängt, durch deren Vorstellung der Beifall, den das Geschmacksurtheil Jedermann ansinnt, erzwungen werden könnte" (S. 141). In der „Auflösung dieser logischen Eigenthümlichkeiten" vollziehe sich die fragliche Deduction.

In der That kennzeichnen diese logischen Absonderlichkeiten eines ästhetischen a priori die ganze Nothlage der Aesthetik; eröffnen zugleich aber auch in dieser schonungslosen Aufdeckung ihrer Blössen das Verständniss für die eigenartige, aller Wissenschaft, beinahe auch aller Sittlichkeit Trotz bietende Kraft ihrer Vorzüge und Prärogative.

Das ästhetische a priori ist weder die Allgemeinheit eines Begriffs, noch die Nothwendigkeit eines Beweisgrundes. Sehen wir, was aus Beidem folgt. Das a priori soll nicht in einem Begriffe bestehen. „Man sollte aber denken, dass ein Urtheil a priori einen Begriff vom Object enthalten müsse, . . das Geschmacksurtheil aber gründet sich gar nicht auf Begriffe, und ist überall nicht Erkenntniss" (S. 142 f.). Verliert das ästhetische Urtheil dabei? „Ein junger Dichter" lässt sich durch das Urtheil des Publikums nicht von der Ueberredung, dass sein Gedicht schön sei, abbringen. „Der Geschmack macht auf Autonomie Anspruch", also nicht nur „gleichsam auf eine Autonomie", wie es im § 31 (S. 141) lautete. Und der Umstand, „dass man die Werke der Alten mit Recht zu Mustern preist, und die Verfasser derselben classisch nennt", beweise nicht „Quellen des Geschmacks a posteriori"; denn solche Classiker erkennt man sogar in der Mathematik an. „Nachfolge, die sich auf einen Vorgang bezieht, nicht Nachahmung, ist der rechte

Ausdruck für allen Einfluss, den Producte eines exemplarischen Urhebers auf Andere haben können." Und der Geschmack ist am meisten „der Beispiele dessen, was sich im Fortgange der Kultur am längsten einen Beifall erhalten hat, bedürftig" (S. 144). Die Beispiele sind Muster, nicht Vorschriften als gesetzliche Begriffe.

Aber auch Beweisgründe fehlen dem gesuchten a priori. Die empirischen helfen nicht; und vor einem Beweise a priori, ob ein Gedicht schön sei, — mag er den „Batteux" oder „Lessing" anführen — „stopfe ich mir die Ohren zu." Darum heisst das ästhetische Beurtheilungsvermögen Geschmack. Ich untersuche nicht die Ingredienzien, sondern „versuche das Gericht an meiner Zunge und Gaumen, und danach (nicht nach allgemeinen Principien) fälle ich mein Urtheil." Verliere ich dabei die Leitung durch Grundsätze, oder gewinne ich vielleicht erst dadurch die Möglichkeit einer solchen Leitung?

Nicht nur die Leitung für das Urtheil wird dadurch gewonnen, sondern auch die Reinhaltung des schaffenden Kunstprincips wird dadurch gerettet.

„Es ist kein objectives Princip des Geschmacks möglich."

So lautet der § 34, der die vielen Grübeleien Körners mit Schiller erledigt. Da es sich um kein Erkenntnissobject im Aesthetischen handelt, so kann es auch kein objectivés Princip geben. „Unter einem Princip des Geschmacks würde man einen Grundsatz verstehen, unter dessen Bedingung man den Begriff eines Gegenstandes subsumiren und alsdann durch einen Schluss herausbringen könnte, dass er schön sei. Das ist aber schlechterdings unmöglich." Es ist unmöglich, weil der Grundsatz ein synthetischer Grundsatz ist, der von Naturobjecten gilt. „Obgleich also Kritiker, wie Hume sagt, scheinbarer vernünfteln können als Köche, so haben sie doch mit diesen einerlei Schicksal." Die Reflexion der Köche bedeutet für unsern Fall: „Worüber alle Kritiker dennoch vernünfteln können und sollen, so, dass es zur Berichtigung und Erweiterung unserer Geschmacksurtheile gereiche, das ist nicht, um den Bestimmungsgrund dieser Art ästhetischer Urtheile in einer allgemein brauchbaren Formel darzulegen, welches unmöglich ist, sondern

um über die Erkenntnissvermögen und deren Geschäfte in diesen Urtheilen Nachforschung zu thun" (S. 147). Die Kritik des Geschmacks ist daher Wissenschaft, „wenn sie die Möglichkeit einer solchen Beurtheilung von der Natur dieser Vermögen, als Erkenntnissvermögen überhaupt, ableitet. Mit der letzteren, als transscendentalen Kritik, haben wir es hier überall allein zu thun. Sie soll das subjective Princip des Geschmacks als ein Princip a priori der Urtheilskraft entwickeln und rechtfertigen." Diese Einschränkung erweist sich sonach als Läuterung und als „Erweiterung" des ästhetischen Horizontes.

Wenn man an das Ringen Baumgartens mit *ars* und *scientia* denkt, so wird man es nicht für gering halten, was aus dieser Abweisung der Regel-Begriffe für den Begriff der Kunst-Kritik und für den Begriff der Kunst selbst folgte: „Es giebt weder eine Wissenschaft des Schönen, sondern nur Kritik, noch schöne Wissenschaft, sondern nur schöne Kunst" (Seite 171). Und wie mit Einem Schlage trennen sich hiernach Kunst und Wissenschaft. Aber die Emancipation von gesetzartigen Begriffen wirkt über diesen Unterschied hinüber auf die Charakteristik der Kunst ein. „Zur Beurtheilung schöner Gegenstände, als solcher, wird Geschmack, zur schönen Kunst selbst aber, d. i. der Hervorbringung solcher Gegenstände, wird Genie erfordert" (S. 178). „Schöne Kunst ist Kunst des Genies" (S. 174). In dem Genie wird der Kunst die Leitung gegeben, welche sie vom Begriffe zu verschmähen hat. Denn das Genie wird bestimmt als „die angeborene Gemüthsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt." Denn „eine jede Kunst setzt Regeln voraus." Dieselbe darf aber nicht „einen Begriff zum Bestimmungsgrunde haben. . . Also kann die schöne Kunst sich selbst nicht die Regel ausdenken . . So muss die Natur im Subjecte (und durch die Stimmung der Vermögen desselben) der Kunst die Regel geben." Man sieht, dass Kant, der überall so eifrig beflissen ist, vor der Verwechselung seines a priori mit dem Angeborenen nachdrücklich zu warnen, hier nicht blos die „Natur" und die „angeborene Gemüthsanlage" zulässt; er scheut sich nicht einmal, den Genius

anzurufen: „daher denn auch vermuthlich das Wort Genie von *genius*, dem eigenthümlichen einem Menschen bei der Geburt mitgegebenen, schützenden und leitenden Geist . . abgeleitet ist“ (S. 175). Alle Art von Angeborenheit bis zum Mythus hin mag angenommen werden, wenn nur der pedantische Begriff von der Kunst ferngehalten wird.

Indessen, wie entschieden auch die Regel des Begriffs verworfen wird, so wird doch die Regel selbst festgehalten und als Genie definirt. Im Genie giebt die Natur der Kunst die Regel. Das Genie ist aber nicht als Person von der transscendentalen Kritik gemeint. Es könnte auch als Person nichts berichten oder gar bezeugen. Es ist eine seiner Bestimmungen, „dass es, wie es sein Product zu Stande bringe, selbst nicht wissenschaftlich anzeigen könne; sondern dass es als Natur die Regel gebe, und daher der Urheber selbst nicht weiss, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeifinden, auch es nicht in seiner Gewalt hat . . Anderen in Vorschriften mitzutheilen“ (Seite 175). Die transscendentale Methode hält sich überall an den Bestand der auf ihre Bedingungen zu prüfenden Kulturthatsachen, an das „Factum der Erfahrung“, das „gleichsam Factum“, das „Analogon eines Factums“ des Sittengesetzes, und so auch an die Werke der Kunst des Genies: um in deren objectiver Einwirkung auf das dem Erkenntnissvermögen und der practischen Vernunft entsprechende Gefühl die Bedingungen zu ermitteln, auf denen das ihnen beiwohnende a priori beruhe.

Wir waren in der Entwickelung der subjectiven Allgemeinheit, welche dem ästhetischen Urtheile zusteht, bis zu dem Punkte gekommen, wo dieselbe eigentlich gegründet erscheint „auf die subjective formale Bedingung eines Urtheils überhaupt“ (S. 148). Die genauere Erklärung des Ausdrucks „formal“ darf späterer Entwickelung vorbehalten bleiben. Hier lässt es sich genugsam aus dem Gegensatze zu dem im Begriffe bestimmten Objecte verstehen. Sachlich kennen wir diese subjective formale Bedingung ferner als das Verhältniss oder als das freie Spiel der Vorstellungskräfte. Endlich wurde sie in dem Momente der allgemeinen Mittheilbarkeit fixirt: aber da-

durch in ihrer Eigenart als solche des ästhetischen Urtheils bedroht.

Indem wir nun das a priori nach seiner Statthaftigkeit für das ästhetische Urtheil überschauen, zeigt es sich deutlich, dass dasselbe nicht als ein Begriff, nicht also als Grundsatz oder Gesetz gedacht werden dürfe. Die Regel, die Gesetzlichkeit, die dem vermutheten ästhetischen a priori allein zukommen kann, muss daher als ein a priori der Idee, als ein a priori der Zweckmässigkeit gedacht werden können. Diese Eine Art des a priori bleibt dem ästhetischen Urtheile offen. Da nun aber die Allgemeinheit als eine „blos subjective“ sich herausgestellt hat, so muss auch das ästhetische a priori und der Geltungsbereich desselben als Zweckmässigkeit subjectiv sein.

In dieser Subjectivität jedoch liegt nichts Geringeres als die Möglichkeit einer Deduction der ästhetischen Urtheile. Wie für die Erfahrung die Frage lautet: „Wie sind synthetische Erkenntniss-Urtheile a priori möglich?“ (S. 150) so begründet die Thatsache eines Urtheils, welches „nicht blosses Empfindungs- sondern formales Reflexions-Urtheil ist“ die Frage: „wie sind Geschmacks-Urtheile möglich? welche Aufgabe also die Principien a priori der reinen Urtheilskraft in ästhetischen Urtheilen betrifft, d. i. in solchen, wo sie nicht (wie in den theoretischen) unter objectiven Verstandesbegriffen blos zu subsumiren hat, und unter einem Gesetze steht, sondern wo sie sich selbst subjectiv Gegenstand sowol als Gesetz ist“ (S. 150). An diesem Schlusssatz verräth sich der Reichthum, der in dem scheinbaren Mangel steckt: dass das ästhetische Bewusstsein der Begriffe und der Gegenstände entrathe. Es ist sich selbst „Gegenstand sowol als Gesetz.“ Es giebt also auch für das ästhetische Urtheil Gegenstände. Es darf daher auch gesagt werden: „dass Geschmacksurtheile synthetische sind,“ wenn auch nur nach der Nominaldefinition, weil sie über den Begriff und selbst die Anschauung des Objects „hinausgehen“ und das Gefühl der Lust und Unlust als Prädikat hinzuthun. Somit gehört diese Aufgabe „unter das allgemeine Problem der Transscendental-Philosophie: wie sind synthetische Urtheile a priori möglich?“ Und wie das allgemeine Problem löst sich auch dieses specielle.

Genauer ist jedoch zu sagen, dass sich dieses specielle Problem der ästhetischen Zweckmässigkeit nach dem allgemeinen Probleme der Zweckmässigkeit löse; denn das allgemeine Problem der Grundsätze der Erfahrung als der mathematischen Naturwissenschaft ist von dem Probleme der Naturbeschreibung, geschweige von dem ästhetischen Probleme unterschieden. Nur um die Verwandtschaft mit der allgemeinen Teleologie kann es sich handeln. Aber grade im Hinblick auf diese wird die ästhetische Zweckmässigkeit als eine subjective bezeichnet, als eine solche, die sich — so sonderbar es scheint, da doch alles Bewusstsein auf seinen Inhalt als auf einen objectiven gerichtet sein muss — nicht auf Gegenstände beziehe, sondern auf den Gemüthszustand. Die Sonderbarkeit darf uns ernstlichen Anstoss erregen; denn wir sind bereits mit dem Verfahren vertraut, Subjectivität zu dem Behufe anzunehmen, um gegründetere Objectivität zu erlangen. Der theoretisch wahrnehmbare Gegenstand, den die Kunst an Naturstoffen als einen Naturkörper darstellt, der ist nicht der Gegenstand der Kunst, nicht der Inhalt und Gegenstand des ästhetischen Bewusstseins. In diesen Gegenständen fixirt sich nicht das ästhetische Gefühl. Nicht in diesem Gegenstande, sondern nur an seiner Vorstellung kann sich das Spiel der Vorstellungskräfte in Verhältniss setzen. Auf diesen Gegenstand selbst bezieht sich die Allgemeinheit nicht, welche das ästhetische Urtheil sich zutraut. In diesem Gegenstande kann die allgemeine Mittheilbarkeit sich nicht bewähren. Auf einen solchen einzelnen Gegenstand kann daher auch das Princip der Zweckmässigkeit weder sein Interesse noch seine Befugniss richten.

Und es erweckt Vertrauen zu dieser Zweckmässigkeit, dass sie nicht auf einen einzelnen Gegenstand bornirt wird. Denn wie die Zweckmässigkeit unter den Erkenntnissprincipien verdächtig ist, so würde sie die ästhetische Gesetzlichkeit verdächtig machen, wenn sie auf einen einzelnen Gegenstand bezogen wäre, während das ästhetische Urtheil, das ästhetische Gefühl nur an der Vorstellung eines Gegenstandes einen eigenen Inhalt darstellt und erzeugt. Es gilt daher vor Allem, ebenso wie den Begriff als den Begriff eines Gegenstandes, so

auch die Zweckmässigkeit als besonderen Zweck abzulehnen. Das ästhetische Bewusstsein kann durch keinen Zweck bestimmt sein; denn jeder Zweck wäre ein Begriff. Auch der Zweck, der den Willen leitet, ist ein solcher Begriff, von dem das ästhetische Gefühl befreit ist. Weder ein objectiver, noch ein subjectiver Zweck kann dem ästhetischen Urtheile Richtschnur und Inhalt geben. Der subjective Zweck würde sich als Bestimmungsgrund des Gefühls der Lust geltend machen. Er würde das Interesse bezeichnen, welches das Geschmacksurtheil leite. Aber weder Interesse, noch Reiz, noch Rührung dürfen das ästhetische Urtheil trüben: nur unabhängig von ihnen, ist und bleibt es „rein" (S. 69). Der subjective Zweck beherrscht das Angenehme, er bezeichnet das, „was den Sinnen in der Empfindung gefällt" (S. 46), welche eine Begierde rege macht (S. 47) und die Existenz des Gegenstandes fordert, — während das ästhetische Gefühl in seinem Subjecte und dessen Vorstellungsverhältnissen beruht. Aber auch ein objectiver Zweck ist dem ästhetischen Urtheile nicht gesetzt. Denn derselbe bedeutet das Gute, also den Begriff des Guten, und bestimmt das moralische, nicht das ästhetische Urtheil, welches daher auch „von den Begriffen der Vollkommenheit gänzlich unabhängig ist" (§ 15, S. 72). Es folgt daraus, dass die gesuchte Zweckmässigkeit „eine Zweckmässigkeit ohne Zweck" bedeutet.

Auch hier ist die terminologische Bedeutung nicht in der Strenge und Systematik der einander bedingenden methodischen Begriffe erschöpft. Es genügt nicht, anzuerkennen, dass die Ablehnung des Begriffs auch die des Zweckes nach sich ziehe. Man wird gedrängt hier das lebendige sachliche Kunstverständniss Kants zu bewundern. Die Kunst, als schöne Kunst, dient keinem Zwecke, wie sie als Kunst des Genies keiner Regel und keinem Begriffe sich unterwirft. Sie ist nicht „Handwerk", sondern „Spiel", nicht „Mechanismus", sondern „Geist". Sie will nichts „Nützliches" hervorbringen, und ebensowenig den Zwecken der Erbauung dienen; sie ist „frei" in einem vom Moralischen unabhängigen Sinne. Nur als Spiel ist sie zweckmässig (S. 170).

Aber dieses Spiel ist nicht Tändelei; es ist „Beschäftigung". Es ist ein „Spiel der Gemüthskräfte. Und so möchte sie hin-

reichend würdig sein, eine Zweckmässigkeit des Bewusstseins darzustellen. Das Bewusstsein ist der Inhalt, auf den die ästhetische Zweckmässigkeit sich bezieht; das Bewusstsein selber, nicht ein Einzelinhalt desselben; der Gesammtverhalt des Bewusstseins, nicht eine einzelne Vorstellung. Das Subject daher, welches in dem Zusammenhange des Bewusstseins seinen Halt und seinen Bestand hat, nicht ein einzelnes Object aus dem Vorrath des Bewusstseins. In diesem gehaltvollen Sinne wird die Zweckmässigkeit als „subjective" erklärt, in dem Sinne: dass sie den Quell aller Objecte, das Subject betrifft, und an dem Subjecte die Art von Causalität, welche sie befördern oder anzeigen mag, ausübt. Nicht die Objecte des ästhetischen Bewusstseins sind es in erster Linie, welche Zwecke darstellen, sondern das Subject und sein Gemüthszustand, das ist, der Stand seiner Kräfte, das Verhältniss seiner Bewegungen und Bethätigungen, dieser subjective, dieser Bewusstseins-Verhalt, diese Arbeit und dieses Spiel, dieses Leben und diese „Behaglichkeit" (S. 74) des Bewusstseins, sie stellen die Zwecke, stellen die Zweckmässigkeit des ästhetischen Bewusstseins dar.

So erscheint die ästhetische Zweckmässigkeit zunächst als ein psychologischer Vorzug des Bewusstseins. Und das Beiwort des freien Spiels erklärt sich deutlicher. Denn die Hemmung, welche Begriffe und Zwecke bilden könnten, ist abgeworfen. Es ist eine Befreiung, welche das Bewusstsein in dieser „Belebung" erfährt. „Das Bewusstsein der blos formalen Zweckmässigkeit im Spiele der Erkenntnisskräfte des Subjects, bei einer Vorstellung, dadurch ein Gegenstand gegeben wird, ist die Lust selbst" (S. 67). Indem Zwecke gefördert werden, wird eine Causalität rege gemacht. So kommt diese ästhetische Zweckmässigkeit der ganzen Kraft des Bewusstseins zu Statten. Es ist eine „innere Causalität (welche zweckmässig ist) in Ansehung der Erkenntniss überhaupt, aber ohne auf eine bestimmte Erkenntniss eingeschränkt zu sein, mithin eine blosse Form der subjectiven Zweckmässigkeit einer Vorstellung." Es „gewinnt das gesammte Vermögen der Vorstellungskraft wenn beide Gemüthszustände zusammenstimmen" (S. 79). Die Lust ist also der Ausdruck dieser Hebung des Bewusstseins, wie der Affect

der Freude bei Spinoza, der potentiam agendi auget. Dieser psychologische Werth der ästhetischen Zweckmässigkeit ist nicht gering zu achten. In dieser Erhöhung des Vorstellungen schaffenden und gestaltenden Bewusstseins bewährt sich die ästhetische Richtung des Bewusstseins. Das ist die Macht der Phantasie, welche den Ernst und den Fleiss der Wissenschaft und der Sittlichkeit in ihr freies Spiel verflicht und dem Bewusstsein jenen Schwung verleiht, den es in in der Schule der Begriffe und Gesetze sich versagen musste. Diese subjective Zweckmässigkeit kommt in der That dem Subjecte zu Gute, sie erschliesst seinem Bewusstsein ein neues Gebiet freiester Thätigkeit.

Diese subjective Zweckmässigkeit heist mit Recht eine „formale“ (S. 29); sie ist die „blosse Form der subjectiven Zweckmässigkeit.“ In ihr handelt es sich nicht um einen materiellen Zweck, sondern lediglich um das „Formale in der Vorstellung“ (S. 74), um „die Zweckmässigkeit der Vorstellungen im Gemüthe des Anschauenden, . . eine gegebene Form in die Einbildungskraft aufzufassen.“ Wie das Bewusstsein des Ich, das Selbstbewusstsein die Form des „Zusammenhanges“ der Vorstellungen (Kr. S. 308) bedeutet, so bedeutet diese Form der Vorstellungen als Zweckmässigkeit die Art des Zusammenhanges, welche wir als die ästhetische Gesetzlichkeit sachlich bereits kennen, nämlich als das freie Spiel oder Verhältniss des Bewusstseins.

Was aus dieser psychologischen Bedeutung der Form des Bewusstseins für den Inhalt, für das Object folgt, das bleibe hier noch ausser Betracht, damit wir vornehmlich die Kraft erwägen, die dem Bewusstsein in der besonderen Richtung zuwächst, welche die ästhetische Form des Bewusstseins darstellt. Da giebt es nicht in erster Linie Objecte zu bilden und zu begründen; sondern nur auf die Formen der Vorstellung scheint es abgesehen. Die Objecte sind Stoff, blosser, gemeiner Stoff, aus dem als neuer und eigentlicher Inhalt die Form der Vorstellung, die Form des Bewusstseins sich prägt und gestaltet. Das ist eine Zweckmässigkeit, die man auch ohne die Schulsprache verstehen und anerkennen kann. Eine bessere Zweck-

mässigkeit kann nicht gedacht werden für das Bewusstsein, als diese ist. Es kann keine gediegeneren Zwecke geben, als welche nicht nur Einzelinhalt darreichen und bewahren lassen, sondern die ganze Kraft, das „gesammte Vermögen", kurz die Form des Bewusstseins erhöhen, aus welcher im letzten Grunde aller Inhalt herfliesst.

Diese Zweckmässigkeit ist daher eine subjective und formale in dem tiefen Sinne, welcher Subject und Object vereinigt und ihren Widerstreit in der kritischen Einsicht auflöst: das Subjective zum echten, unausbleiblichen Objectiven, und das Objective zum unentbehrlichen Subjectiven macht. Die überschauende „Einleitung" hat auch diesen Gedanken mit orientirendem Blick auf die Haupttheile der Aesthetik dargethan. Das ästhetische Gefühl bezeichne „nicht allein eine Zweckmässigkeit der Objecte . . gemäss dem Naturbegriffe am Subjecte, sondern auch umgekehrt des Subjects in Ansehung der Gegenstände ihrer Form, ja selbst ihrer Unform nach, zufolge dem Freiheitsbegriffe" (S. 33). So ist denn die Form, sachlich, am Objecte allein betrachtet, ebenso auch Unform; und dennoch bleibt sie Form der Zweckmässigkeit, weil sie lediglich das Verhältniss der Vorstellungen, das Spiel des Bewusstseins bezeichnet. Nicht ausschliesslich vom Objecte allein ist auszugehen und von diesem aus das Verhältniss zum Subjecte zu suchen, und zwar zum Subjecte dem „Naturbegriffe" nach; sondern auch umgekehrt kann man die Unformen der Dinge beobachten, wie sie im Verhältniss zum Subjecte, im Bewusstsein nämlich zu Formen sich anschmiegen; wie sie dem Bewusstsein Form und Richtung geben.

So wunderbar nun dieses Verhalten des ästhetischen Bewusstseins allen Formen und Unformen, allem Inhalte gegenüber, den es als Stoff in die Form seiner selbst verwandelt, erscheinen mag, so ist diese ästhetische Zweckmässigkeit doch nur eine getreue Abart des Princips der Zweckmässigkeit überhaupt. Das ist ja die kühne Hypothese, mit der wir alle Zweckbetrachtung anstellen: dass die Natur unserem Verstande schlechterdings angepasst sein müsse, so dass wir, wo die „allgemeinen Naturgesetze", die synthetischen Grundsätze als die Unterlagen

der mechanischen Gesetze uns verlassen, Zwecke erdenken, zu keinem andern Behufe, als um mittelst und Angesichts dieser Zweck-Gesichtspunkte Probleme auszuzeichnen, welche mit den Mitteln der Mechanik nicht zu formuliren wären. Nun retten die Zwecke wenigstens die Probleme. Und da sie nicht in Gesetzen lösbar sind, so werden sie bescheidentlich als Gattungen und Arten formulirt und festgehalten. Aber als Gattungen und Arten, als Begriffe überhaupt werden sie nicht lexikalisch verwahrt, als ob es genug wäre, wenn man die Namen kennte, um die Sonderexistenz der Species in diesen zu behaupten: sondern Art, Begriff und Name bezeichnen nur das Problem, um dasselbe zu zerlegen, und durch Zerlegung in einzelne Momente der Mechanik zugänglicher zu machen. Wie sehr nun immer auf die Zuführung, die Induction an die Mechanik auch in dem Reiche der Naturformen alles ankommt, so erweist sich doch die Voraussetzung als die unentbehrlich wirksame: „die Zusammenstimmung der Natur zu unserem Erkenntnissvermögen,“ (S. 23). Das Princip der Zweckmässigkeit ist sonach ein Princip der „Heautonomie“ der Urtheilskraft (S. 24). Sich selbst erfindet sich die Vernunft, indem sie Natur-Zwecke gliedert und ordnet. „Daher wir auch, gleich als ob es ein glücklicher, unsere Absicht begünstigender Zufall wäre, wenn wir eine solche systematische Einheit unter empirischen Gesetzen antreffen, erfreut (eigentlich eines Bedürfnisses entledigt) werden“ (S. 22). So ähnlich erscheint mithin die ästhetische Zweckmässigkeit der allgemeinen, dass auch diese Natur-Teleologie Freude erweckt.

Als ob er hätte ahnen können, dass es nach hundert Jahren einem Logiker beifallen würde, auch das Gesetz der Causalität als „einen glücklichen Zufall“ zu bezeichnen, sagt Kant, dass wir „von dem Zusammentreffen der Wahrnehmungen mit den Gesetzen nach allgemeinen Naturbegriffen (den Kategorien) nicht die mindeste Wirkung aufs Gefühl der Lust in uns antreffen, auch nicht antreffen können,“ weil ohne dieses Zusammentreffen es keine Natur, und also keinen Zufall, weil nur Zufall, mithin aber auch wohl kein Glück geben würde. Dagegen sei „die entdeckte Vereinbarkeit zweier oder mehrerer empirischer heterogener Naturgesetze unter einem sie beide be-

fassenden Princip der Grund einer sehr merklichen Lust, oft sogar einer Bewunderung, selbst einer solchen, die nicht aufhört, ob man schon mit dem Gegenstande derselben genug bekannt ist" (S. 26). „Es ist ein Geheiss unserer Urtheilskraft, nach dem Princip der Angemessenheit der Natur zu unserm Erkenntnissvermögen zu verfahren", und dieses Geheiss „hören wir lieber," als wenn man „Heterogeneität" der Gesetze und Naturformen uns als letzten Rathschluss prophezeit. So durchaus subjectiv in seinem Grunde, wie in der Gefühls-Begleitung, ist dieses „Princip der subjectiven zweckmässigen Specification der Natur in ihren Gattungen" (S. 27), und so sehr gleicht es in der Kühnheit seiner Anpassungen der subjectiven, formalen ästhetischen Zweckmässigkeit.

Und dennoch nimmt die Richtung des ästhetischen Bewusstseins einen andern Schwung, und bringt kraft desselben nicht allein den Flug des Bewusstseins, sondern sogar auch den Begriff der Natur höher. Zunächst freilich zeigt „die Naturschönheit (die selbständige) eine Zweckmässigkeit in ihrer Form, wodurch der Gegenstand für unsere Urtheilskraft gleichsam vorherbestimmt zu sein scheint" (S. 96 f.). Aber es bleibt nicht bei dieser Analogie mit der Natur-Zweckmässigkeit. „Die selbständige Naturschönheit entdeckt uns eine Technik der Natur, welche sie als ein System nach Gesetzen, deren Princip wir in unserm ganzen Verstandesvermögen nicht antreffen, vorstellig macht, nämlich dem einer Zweckmässigkeit, respectiv auf den Gebrauch der Urtheilskraft in Ansehung der Erscheinungen, sodass diese nicht blos als zur Natur in ihrem zwecklosen Mechanismus, sondern auch als zur Analogie mit der Kunst gehörig, beurtheilt werden müssen. Sie erweitert also wirklich zwar nicht unsere Erkenntniss der Naturobjecte, aber doch unsern Begriff von der Natur, nämlich als blossem Mechanismus, zu dem von ebenderselben als Kunst, welches zu tiefen Untersuchungen über die Möglichkeit einer solchen Form einladet" (S. 97 f.). Die „tiefen Untersuchungen" zu denen dieser neue „Begriff von der Natur" einladet, werden wir nicht vermeiden können; werden wir versuchen müssen, mehrmals anzuknüpfen, um in ihnen die Consequenzen zu entwickeln, welche die Form der ästhetischen Zweckmässigkeit in

ihr volles Licht setzen: indem sie den Ertrag der Aesthetik für die gesammte kritische Erkenntniss, für Erfahrung und Ethik darlegen. Man wird hier an das tiefe Wort erinnert, dass man „nach Vollendung der Naturwissenschaft“ von göttlichen Zwecken reden dürfe.

Diesen Ausblicken haben wir hier noch nicht uns hinzugeben, wo der Gedanke seine Würdigung fordert: dass „unser Begriff von der Natur, nämlich als einem blossen Mechanismus, zu dem von ebenderselben als Kunst erweitert“ werde. Hier tritt der Unterschied zwischen ästhetischer und Natur-Teleologie schroff hervor. Der Begriff des Mechanismus wird nicht zu dem des Organismus erweitert; sondern von der Technik zur Kunst. Die „göttlichen Zwecke“ wären immer noch nur technische; auch die Organismen, obzwar sie an sich dem Probleme der Mechanik entzogen sind, sollen doch durch Sonderung und Eintheilung der Mechanik zugeführt werden.

Jetzt aber erfahren wir, dass die „selbständige Naturschönheit“ als Kunst offenbar werde. Natur und Kunst sind durch das Princip der Zweckmässigkeit jetzt einander so tief genähert, dass das ursprüngliche Verhältniss, in dem sie gedacht werden, sich umkehren muss.

Jetzt kann nicht mehr die Rede davon sein, dass die Kunst der Natur nachzuahmen die Aufgabe hätte; denn die Kunst erscheint jetzt, in methodischer Beleuchtung, als Urbild der Natur, des „erweiterten“ Begriffs der Natur. Und auch hierbei ist nicht nur der Gewinn beträchtlich, den die philosophische Erkenntniss von dem Verhältniss der Begriffe gewährt, und die Einsicht, die wir gewinnen von dem Unterschiede zwischen „unserer Erkenntniss der Naturbegriffe“ und „unserem Begriff von der Natur.“ Die Aufgabe nämlich, nach deren Entwurf wir den Naturbegriff denken, ist eine andere, höhere, als der Zusammenhang der Forschungsergebnisse und auch als der der methodischen Grundlagen, demzufolge wir die Natur als „Inbegriff von Gesetzen“ und „von Erscheinungen“ erkennen. Die Aufgaben, nach deren Tendenz wir den Begriff der Natur entwerfen, greifen über den Rahmen der Gesetze hinüber, indem sie den Naturbegriff zu einem Grenzbegriff erweitern.

Hier aber geht uns vornehmlich der ästhetische Grundgedanke an, der in diesem Satze enthalten ist: dass

die Kunst erst die Natur als Schönheit entdeckt hat.

Wie alle Kunst Kunst des Genies ist, so ist auch die schöne Natur Entdeckung des ästhetischen Genies. Erst unter dem Gesichtspunkte der Kunst erscheint die Natur als schön. Bevor die Kunst, und ohne dass die Kunst das menschliche Bewusstsein ergreift, ist die Natur für dasselbe nur als Mechanismus, allenfalls auch als Organismus vorhanden: nicht als „selbständige Naturschönheit", als Schönheit, die nichts weiter sein will, denn Schönheit. Die Kunst erst erschliesst die Schönheit der Natur, wie die Wissenschaft ihre Nothwendigkeit entdeckt. So erscheint die Natur, insofern sie Gegenstand des ästhetischen Bewusstseins ist, sowenig als Urbild der Kunst, dass sie vielmehr als Nachbild derselben sich erkennen lässt. Der Kunst hat sie die Erweiterung zu danken, in der sie nicht als bedingte Wirkung, sondern als selbständige Schönheit erscheint.

Indem nun aber das ästhetische Bewusstsein die Natur zur Kunst erweitert, so wird damit die ästhetische Gesetzlichkeit von Neuem gehoben. Es ist ja doch nur das freie Spiel der Vorstellungskräfte, welches diese Zweckmässigkeit des Bewusstseins zur Erscheinung bringt. Und diese Zweckmässigkeit des Bewusstseins bezeugt nicht nur, wie überall, die Zweckmässigkeit der Natur; sondern schafft die Natur um zu „einer andern Natur" (S. 182), zur Kunst-Natur. Freilich geschieht diese „Schaffung gleichsam einer andern Natur aus dem Stoffe, den ihr (sc. der Einbildungskraft) die wirkliche giebt." Auch verfahren wir dabei nach Principien, die nicht mit den allgemeinen Naturgesetzen sich decken; aber es leiten uns doch Principien, „die uns eben sowohl natürlich sind, als die, nach welchen der Verstand die empirische Natur auffasst, wobei wir unsere Freiheit vom Gesetze der Association . . fühlen, nach welchem uns von der Natur zwar Stoff geliehen, der aber von uns zu etwas Anderem, nämlich dem, was die Natur übertrifft, verarbeitet werden kann."

Das a priori der ästhetischen Zweckmässigkeit enthüllt so seine ganze Kraft. Sonst erzeugt das a priori die Natur, die

Sittlichkeit. Als ästhetisches a priori aber schafft die Zweckmässigkeit die sonst schon erzeugte Natur zur Kunst um. Das ästhetische Bewusstsein gewinnt sonach eine souveräne Haltung der Natur gegenüber. Das Erschaffen des Inhalts, welches in dem künstlerischen Schauen seinen Grund hat, hört auf Bild und Gleichniss zu sein. Abgesehen noch von dem Inhalte, welcher hiernach als Erzeugniss der künstlerischen Idealisirung erscheint, ist auch die ästhetische Gesetzlichkeit durch diese die Natur zur Kunst verwandelnde Zweckmässigkeit methodisch charakterisirt.

Diese methodische Bedeutung scheint einem Begriffe zuzukommen, den Kant wiederholentlich gebraucht, bald, und zwar am häufigsten, im deutschen Ausdruck, in dem er entstanden zu sein scheint, bald in der abgeblassten modernsprachlichen Form. Es sind dies die Ausdrücke: „Beurtheilung", „blosse Beurtheilung" (S. 124) oder „Reflexion." Da das ästhetische Urtheil nicht Erkenntniss ist; da ihm nur subjective Allgemeinheit, nur ästhetische Quantität (S. 59) zugesprochen werden kann, so ist es, genau genommen, gar kein Urtheil. Und doch ist es erst recht keine Wahrnehmung. Dieses Schweben zwischen Empfindung und Denken; frei von Reizen beider Art, von Empfindungs- und Begehrungsreizen; dieses Schweben, welches doch nichts weniger als ein Schwanken ist, vielmehr eine Lage, in welcher das Bewusstsein den Stoffen der Natur wie der Sittlichkeit unbesorgt zuschaut; dieses Verhältniss des ästhetischen Bewusstseins zu den Stoffen, welche es in seinen Inhalt umwandelt, bezeichnet das Wort Beurtheilung.

Die Beurtheilung ist nicht Urtheil im logischen Sinne; sondern ein psychologischer Vorgang, der eine neue, eigene Richtung des Bewusstseins beschreibt. Indem die „Einleitung" das freie Spiel als eine „Vergleichung" der Bewusstseins-Vermögen beleuchtet, wird die Beurtheilung als „blosse Reflexion" bezeichnet (S. 30). Und wie vom Begriffe, so wird auch von der Empfindung diese unterschieden: „für die Reflexion überhaupt, mithin in keiner Empfindung des Gegenstandes und auch ohne Beziehung auf einen Begriff" (S. 30). Die Darstellung beginnt im § 2 mit der Charakteristik dieser Beurtheilung, als der ästhetischen Urtheilsart. Dort wird das ästhetische

„Wohlgefallen“ von dem „Interesse“ unterschieden, welches auf „die Existenz der Sache“ gerichtet ist. Darauf geht die Frage, ob etwas schön sei, nicht; sondern, „wie wir sie in der blossen Betrachtung (Anschauung oder Reflexion) beurtheilen“. Ich kann über einen Palast denken, wie ein Nazarener, und sagen: „ich liebe dergleichen Dinge nicht, die blos fürs Angaffen gemacht sind, oder wie jener Irokesische Sachem, ihm gefalle in Paris nichts besser als die Garküchen; ich kann noch überdies auf die Eitelkeit der Grossen auf gut Rousseauisch schmälen, welche den Schweiss des Volks auf so entbehrliche Dinge verwenden“; ich kann endlich auch den Zweck dieses Gebäudes als einen lediglich socialen erkennen, so dass ich es „auf einem unbewohnten Eilande“ nicht mit einer Hütte vertauschen würde. „Man kann mir alles dieses einräumen und gutheissen, nur davon ist jetzt nicht die Rede. Man will nur wissen, ob die blosse Vorstellung des Gegenstandes in mir mit Wohlgefallen begleitet sei . . Man sieht leicht, dass es auf das, was ich aus dieser Vorstellung in mir selbst mache, nicht auf das, worin ich von der Existenz des Gegenstandes abhänge, ankomme“ (S. 44 f.). Die ästhetische Beurtheilung ist somit Reflexion im buchstäblichen Sinne, indem sie von der Wahrnehmung des Gegenstandes in die Betrachtung der Vorstellung selbst zurückführt. Und diese Betrachtung ist so wenig receptiv und passiv, dass in ihr die volle Kraft apriorischen Bewusstseins thätig wird: „was ich aus dieser Vorstellung in mir selbst mache“, darauf kommt es dem ästhetischen Bewusstsein, der Beurtheilung und Betrachtung an. So erweist sich die Betrachtung und Beurtheilung als eine Gesetzmässigkeit des Bewusstseins: als eine Erzeugung.

Wie aber die erzeugende Beurtheilung theoretisch unabhängig ist, so ist sie es auch in praktischer, in moralischer Hinsicht. In dieser Beziehung wird die Beurtheilung durch das Beiwort „contemplativ“ charakterisirt, oder überhaupt, wie als „Betrachtung“, so als „Contemplation“ und als „Beschauung“ bezeichnet. Und zwar „ist das Geschmacksurtheil blos contemplativ, d. i. ein Urtheil, welches indifferent in Ansehung des Daseins eines Gegenstandes, nur seine Beschaffenheit mit (dem) Gefühle der Lust und Unlust zusammenhält“ (S. 51). Also

trübt und beeinträchtigt die Beziehung auf das Gefühl nicht etwa die Ruhe der Betrachtung, sondern sie beruht selbst in dieser.

Unter den drei Verhältnissen der Vorstellung zum Gefühle der Lust und Unlust ist daher das ästhetische ausgezeichnet als „ein einzig und allein uninteressirtes und freies Wohlgefallen.“ Die „Complacenz“ im Sinnlichen beruht auf „Neigung“; im Sittlichen auf „Achtung“; im Aesthetischen allein auf freier „Gunst“. Gegen das Interesse der Neigung sagt das Sprüchwort: „Hunger ist der beste Koch.“ „Ebenso giebt es Sitten . . ohne Tugend, Höflichkeit ohne Wohlwollen . . dahingegen der sinnliche Geschmack mit den Gegenständen des Wohlgefallens nur spielt, ohne sich an eines zu hängen.“ So frei steht die Betrachtung dem Bedürfniss und der Pflicht gegenüber.

Auf dieser Freiheit der Beurtheilung gründet sich die Inhaltsbestimmung des ästhetischen Bewusstseins als Gefühls der Lust und Unlust. Dieses Gefühl nämlich ist nicht das Empfindungsgefühl (oben S. 156), nicht das Gefühl der Neigung, nicht das pathologische des „Sinnengeschmacks“ (S. 57), sondern das des „Reflexionsgeschmacks“. Daher geht sie, wie jedes echte a priori dies leisten muss, der Lust vorauf, die ihr Ergebniss ist. „Diese blos subjective (ästhetische) Beurtheilung des Gegenstandes, oder der Vorstellung, dadurch er gegeben wird, geht nun vor der Lust an demselben vorher, und ist der Grund dieser Lust an der Harmonie der Erkenntnissvermögen.“ Aber die Betrachtung stellt noch eine Eigenthümlichkeit des ästhetischen a priori heraus, die dasselbe vor dem moralischen voraus hat.

Bei dem moralischen Bewusstsein wird das Gefühl der Achtung, oder wenigstens die Willensbestimmung, die demselben entspricht, von der Idee des Sittlichen abgeleitet. Aber auch dabei ist die Lust, die diesem Willen entspricht, vielmehr „identisch“ mit dem Gemüthszustande, „folgt also nicht als Wirkung daraus.“ „Nun ist es auf ähnliche Weise mit der Lust im ästhetischen Urtheile bewandt, nur dass sie hier blos contemplativ, und ohne ein Interesse am Object zu bewirken, im moralischen Urtheil hingegen praktisch ist“ (S. 67). Hier ist „das Bewusstsein der blos formalen Zweckmässigkeit im Spiele der Erkennt-

nisskräfte des Subjects . . die Lust selbst . . Diese Lust ist auch auf keinerlei Weise praktisch . . Sie hat aber doch Causalität in sich, nämlich den Zustand der Vorstellung selbst und die Beschäftigung der Erkenntnisskräfte ohne weitere Absicht zu erhalten. Wir weilen bei der Betrachtung des Schönen, weil diese Betrachtung sich selbst stärkt und reproducirt, welches derjenigen Verweilung analogisch (aber doch nicht mit ihr einerlei) ist, da ein Reiz in der Vorstellung des Gegenstandes die Aufmerksamkeit wiederholentlich erweckt, wobei das Gemüth passiv ist." Hier dagegen hat das Gemüth höchste Activität und volle Spontaneität. „Die Betrachtung stärkt und reproducirt sich selbst." Daher „weilen wir bei der Betrachtung des Schönen." Die Betrachtung, die sich erhält, lässt uns weilen. Sie versenkt uns in den ästhetischen Gemüthszustand, in das Spiel des Bewusstseins, bei welchem die Lust darin ihre Causalität beweist, dass sie diese „Beschäftigung" zu „erhalten" vermag. So ist die Lust als Betrachtung zugleich Erhaltung; und sie ist daher nicht blos der Aufmerksamkeit zu vergleichen, sondern noch genauer intellectuell zu charakterisiren, indem sie der strengsten Anforderung des begrifflichen Denkens in dieser das Bewusstsein erhaltenden Kraft Genüge thut.

Im § 16, wo freie und anhängende Schönheit unterschieden werden, wird die ästhetische von der moralischen Bewusstseinsart durch dieses psychologische Merkmal unterschieden. Wenn das ästhetische Bewusstsein durch das intellectuelle „fixirt" wird, so werden die „Regeln der Vereinbarung des Geschmacks mit der Vernunft" darauf gerichtet, „diejenige Gemüthsstimmung, die sich selbst erhält und von subjectiver allgemeiner Gültigkeit ist, derjenigen Denkungsart unterzulegen, die nur durch mühsamen Vorsatz erhalten werden kann, aber objectiv allgemein gültig ist" (S. 78). So überlegen ist die ästhetische Selbsterhaltung über dem moralischen Vorsatze. Und da das Erhabene, mehr dem Moralischen verwandt als das Schöne, „eine mit der Beurtheilung des Gegenstandes verbundene Bewegung des Gemüths, als seinen Charakter, bei sich führt, anstatt dass der Geschmack am Schönen das Gemüth in ruhiger Contemplation voraussetzt und erhält" (S. 99, 112), so ist das ästhe-

tische Verhalten des Bewusstseins durch das Schöne genauer und abschliessender bestimmt als durch das Erhabene. Die „ruhige Contemplation“ zieht deutlicher die ästhetische Summe als die „Bewegung des Gemüths,“ die an die überwundenen *émotions* anklingt. Und doch erkennt Kant das Interesse an der „Beschauung der Natur“ als „ein Kennzeichen einer guten Seele“ an (S. 164). Aber freilich ist diese „Beschauung“ von der „vernünftelnden Contemplation“ (S. 155), welche der Lust am Erhabenen der Natur eignet, unterschieden.

Diese „Beschauung“ des eigenen Spiels des Bewusstseins macht die „blosse Beurtheilung“ zu einem untrüglichen Richter und Zeugen des Schönen. „Schön ist das, was in der blossen Beurtheilung . . gefällt“ (S. 173). Daher trennt die Beurtheilung auch die schöne Kunst von der mechanischen. Sie nimmt der Kunst das „Absichtliche“ und die „Peinlichkeit“; sie fordert: „schöne Kunst muss als Natur erscheinen.“ Freilich nur erscheinen. Wenn aber in die Beurtheilung „z. B. des Menschen oder eines Pferdes“ die objective Zweckmässigkeit hineingezogen wird, dann wird „die Natur nicht mehr beurtheilt, wie sie als Kunst erscheint, sondern sofern sie wirklich (obzwar übermenschliche) Kunst ist, und das teleologische Urtheil dient dem ästhetischen zur Grundlage und Bedingung“ (S. 179). Das ist teleologische, nicht ästhetische Beurtheilung; das ist materiale und relative Zweckbeziehung, nicht blos formale und subjective Spielbeschauung.

Daher ist der „Idealismus der Zweckmässigkeit“ das alleinige Princip der Urtheilskraft. Der Rationalismus, der auf Begriffe das ästhetische Wohlgefallen gründet, genügt allein nicht: „und so würde alle Schönheit aus der Welt weggeleugnet, und nur ein besonderer Name, vielleicht für eine gewisse Mischung von beiden vorgenannten Arten des Wohlgefallens, an dessen Statt übrig bleiben“ (S. 222). Diese beiden Arten sind das Angenehme und das Gute. Und auch der auf die Natur bezogene Rationalismus der Zweckmässigkeit, dem „die schönen Bildungen im Reiche der organisirten Natur gar sehr das Wort reden,“ ist unzulänglich und schädlich; für die Naturwissenschaft, wie für die ästhetische Freiheit. Die Natur zeigt

in ihren freien Bildungen . . mechanischen Hang" zur Erzeugung von anscheinend ästhetischen Formen. „Viele von jenen mineralischen Krystallisationen . . geben oft überaus schöne Gestalten, wie sie die Kunst nur immer ausdenken möchte, und die Glorie in der Höhle von Antiparos ist blos das Product eines sich durch Gypslager durchsickernden Wassers" (S. 225 f.). Die Natur braucht es also nicht darauf abgesehen zu haben, unserer Einbildungskraft zu schmeicheln und mit unserer ästhetischen Urtheilskraft übereinzustimmen. Indessen der Realismus ist nicht blos nicht beweisend, sondern die ästhetische Eigenart verdrängend.

Der ästhetische Rationalismus muss die Zweckmässigkeit beziehen auf „die Uebereinstimmung . . mit den wesentlichen Principien der Urtheilskraft" (S. 223). Was ist unter diesen „wesentlichen Principien" zu verstehen? Es sind diejenigen, welche den Idealismus der Zweckmässigkeit beweisen. „Was aber das Princip der Idealität der Zweckmässigkeit im Schönen der Natur als dasjenige, welches wir im ästhetischen Urtheile selbst jederzeit zu Grunde legen . ., gradezu beweiset, ist, dass wir in der Beurtheilung der Schönheit überhaupt das Richtmaass derselben a priori in uns selbst suchen, und die ästhetische Urtheilskraft . . selbst gesetzgebend ist . . Es würde immer eine objective Zweckmässigkeit der Natur sein, wenn sie für unser Wohlgefallen ihre Formen gebildet hätte" (S. 226). Die ästhetische Zweckmässigkeit darf nicht „Heteronomie", sie muss „Autonomie" sein.

Wie daher der theoretische Idealismus allein die Gegenstände der Natur als Gegenstände der Erfahrung oder der Wissenschaft begründet, so ist der Idealismus der ästhetischen Zweckmässigkeit „die einzige Voraussetzung, unter der allein die Kritik die Möglichkeit eines Geschmacksurtheils, welches a priori Gültigkeit für Jedermann fordert (ohne doch die Zweckmässigkeit, die am Objecte vorgestellt wird, auf Begriffe zu gründen), erklären kann" (S. 228). Und somit bestätigt die Idealität der Zweckmässigkeit den allgemeinen Charakter des *a priori,* welchen sie als besondere Art zu vollziehen hat. „Das Richtmaass . . in uns selbst suchen"; „selbst gesetzgebend" sein;

in dieser autonomen Zweckmässigkeit bewährt sich die ästhetische Gesetzlichkeit als eine transscendental-apriorische. Sie erklärt die schöne Kunst als eine Kunst des Genies, als das Erzeugniss eines Bewusstseins, welches, ohne die Uebereinstimmung begrifflich begründen und somit in Vorschriften beabsichtigen zu können, mit den „wesentlichen Principien der Urtheilskraft" übereinkommt; das will sagen: ein harmonisches Verhältniss unter den Arten des Bewusstseins herstellt.

Diese Thatsache der Kultur aber, die Kunst des Genies lässt die Uebereinstimmung mit „den wesentlichen Principien" nicht ohne genauen Zusammenhang mit den andern Arten des Bewusstseins erkennen. Indem Kant die Autonomie in dem „Spiel" und der „Gunst" in der angezogenen Weise charakterisirt, wird diese Zweckmässigkeit zugleich als eine solche bezeichnet, „die aus einem übersinnlichen Grunde für nothwendig und allgemeingültig erklärt werden soll" (S. 227). Und dennoch darf diese auf einem „übersinnlichen Grunde" beruhende Zweckmässigkeit nicht Heteronomie sein.

Dieser in die Tiefe des Systems, in welchem die den verschiedenen Bewusstseinsgebieten angehörigen Begriffe zusammenwirken, verweisende Gedanke mahnt uns an eine Ergänzung, welche der ästhetischen Gesetzlichkeit verschafft werden muss. Was ist das freie Spiel der Bewusstseinsarten, sammt der contemplativen Beurtheilung, in der es sich bethätigt, und in der es so grosse Kraft beweist, dass es die Natur in Kunst verwandelt? Was ist dennoch dieser subjective Verhalt des Bewusstseins mit aller der gediegenen Objectivität, die er hervorzaubert, gegenüber dem Worte: dass jene Zweckmässigkeit des Bewusstseins bei aller ihrer Autonomie nichtsdestoweniger auf einem „übersinnlichen Grunde" beruhe? Hat es nicht auf einmal den Anschein, als ob mit allen jenen Deutungen und Bestimmungen des ästhetischen a priori doch nur die Oberfläche seines Gebietes berührt wäre!

Die ästhetische Zweckmässigkeit, das ästhetische a priori ist eine Idee. Ideen sind „erweiterte Kategorien". Wo die Grundsätze im Stiche lassen, da haben die Ideen zu helfen, und zwar als „regulative Principien". Wir haben jetzt gesehen,

wie deutlich und umfassend das ästhetische Princip den Erfahrungsgebrauch der Vernunft der Thatsache der Kunst gegenüber ordnet und leitet. Aber freilich gehen die Ideen bei dieser Leitung, die sie leisten, nicht ohne Rest in Erfahrung auf. Mit der Idee kann, wie der Wortlaut der Schulsprache besagt, kein Gegenstand der Erfahrung adäquat oder congruent sein. So nützlich das teleologische Princip für die Beschreibung und Erforschung der Naturformen ist, so trägt doch kein Naturkörper selbst das Gepräge des Naturzweckes. Unendliche Aufgaben vielmehr, unabsehliche Probleme hat jedes echte Beispiel der natürlichen Zweckmässigkeit zu vertreten.

Nicht anders verhält es sich mit der Idee der Freiheit. So handgreiflich der *homo noumenon* für den *homo phaenomenon* nützlich wird, so dass er jedem Vorschlage, die Lage der Menschen, die ein Volk und einen Staat nicht blos bilden, sondern, was mehr sagen will, bilden sollen, als Sinn- und Wahlspruch vorstehen könnte, — so geht doch auch diese moralische Zweckmässigkeit in keinem empirischen Gesetze ohne Rest auf; und kein sinnlich-geistiges Individuum darf als Urbild der Sittlichkeit vorgestellt werden. Die Idee ist niemals Erscheinung, sondern immer Ding an sich.

Und da jede Idee eine besondere Zweckmässigkeit verwaltet, so ist jede Art der Zweckmässigkeit eine besondere Art des Ding an sich. Das Ding an sich aber bedeutet überall eine Aufgabe, durch welche die Vernunft den Verstand begrenzt, der ohne sie in der Aufgabe seine Schranke anerkennen müsste. Eine solche Aufgabe stellt auch die ästhetische Zweckmässigkeit dar als ästhetische Idee, als ein „übersinnlicher Grund“, als ein Ding an sich des Bewusstseins. Und hiermit kommen wir zu der eigentlichen und höchsten Erfüllung des Zweck-Problems, welches die ästhetische Gesetzlichkeit aufstellt und löst.

Die Quantität des ästhetischen Urtheils hat sich als eine „subjective Allgemeinheit“ herausgestellt. Es werde, so zeigte sich, an eine „allgemeine Stimme“ appellirt. Und diese „allgemeine Stimme ist also nur eine Idee (worauf sie beruhe, wird

hier noch nicht untersucht)“ (S. 62; vgl. oben S. 177). Jetzt aber gilt es den Werth der Idee als ästhetischer Idee zu bestimmen. Also muss hier auch untersucht werden, worauf die Idee der „allgemeinen Stimme“ beruhe.

Es möchte hier auch der Ort sein, die Eintheilung nach den vier Kategorie-Rubriken zu beachten, nach denen Kant das Schöne bestimmt hat. Diese Eintheilung ist für die Aesthetik unerheblich, weil es sich nicht um Gegenstände der Erfahrung handelt. Diese sind nach den Kategorien in Bezug auf die Art ihrer Erzeugung zu bestimmen, weil die Kategorien selbst nichts sind als die auf Begriffe zusammengezogenen Grundsätze. Die Grösse stellt eine Seite des Gegenstandes dar, und ebenso die Grad-Qualität, und die Substanz-Grundlage und die Causalitäts-Verknüpfung und endlich der Abschluss in der Gemeinschaft kraft der Wechselwirkung. In allen diesen Kategorien spielen und wirken die synthetischen Grundsätze, welche ein jeder an seinem Theile den Gegenstand als Gegenstand der mathematischen Naturwissenschaft constituiren. Hier dagegen werden nicht Gegenstände hervorgebracht, deren eine Seite die Grösse, eine andere der Realitäts-Grad wäre. Daher ist diese Eintheilung hier nicht constitutiv, sondern lediglich ordnend.

Es ist sehr bezeichnend für diese unconstitutive Bedeutung der Eintheilung nach Kategorien, dass gleich die erste Art nichts Positives ergiebt; und doch entspricht diese erste Art dem Positivsten, was es giebt: der Realität. Der Qualität nach ist nämlich das ästhetische Wohlgefallen „ohne alles Interesse“ (S. 53). Das Positive liegt aber in der sich selbst erhaltenden Contemplation.

Ebenso ist der Definition nach auch das zweite Moment ein negatives: „Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt“ (S. 64). Indessen das Positive steckt in der Allgemeinheit, welche zwar als eine subjective, und gradezu im Unterschiede von aller logischen als eine „ästhetische Quantität“ bezeichnet wird. Aber nichtsdestoweniger beruht diese Allgemeinheit auf dem „Postulat“ und der „Idee“ einer allgemeinen Stimme, und auf der allgemeinen, für alles Bewusstsein gültigen

subjectiven Bedingung der „allgemeinen Mittheilbarkeit." Somit bestimmt diese Quantität zwar nicht die Grösse eines ästhetischen Objects, wohl aber giebt sie, „der Sphäre der Urtheilenden" eine ansehnliche Ausdehnung.

Das Moment der Relation ist zwar auch nicht positiv im Sinne der Relation der Analogieen. Keine Substanz wird dabei den Verhältnissen zu Grunde gelegt und keine Gemeinschaft wird gestiftet. Es wird vielmehr eine „Zweckmässigkeit ohne Zweck" erdacht. „Schönheit ist die Form der Zweckmässigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihm wahrgenommen wird" (S. 85). Dennoch eröffnet diese nicht auf einen Gegenstand als Einzelzweck bezogene und beschränkte Zweckmässigkeit die weiteste positive Geltung. Denn dieselbe beruht nicht blos auf dem psychologischen Spiele des Bewusstseins, welches jene glückliche Proportion verräth; sondern es zeigte sich, dass in ihr eine Idee zum Ausdruck ringt; dass in ihr eine Idee vollen, mächtigen, und das ganze Bewusstsein erhöhenden Ausdruck erlangt. Und so führt die Relation selbst zur Modalität hinüber.

Diese ist durchaus hier an ihrem Platze. Denn auch in der Erfahrung vermehrt die Modalität nicht den Erkenntnissinhalt eines Gegenstandes; sondern sie definirt allein seinen methodischen Werth im Zusammenhange der Erkenntniss. Zwar ist die ästhetische Modalität „nicht apodiktisch" (S. 86), sondern bedingt. „Das Sollen im ästhetischen Urtheile wird also selbst nach allen Datis, die zur Beurtheilung erfordert werden, doch nur bedingt ausgesprochen. Man wirbt um jedes Andern Beistimmung". Aber dieses Werben hat einen bedeutsamen Freibrief. Es ist der Appell an die „allgemeine Stimme", an die Idee. Daher kann die Bestimmung des Schönen nach dem vierten Moment dahin lauten: „Schön ist, was ohne Begriff, als Gegenstand eines nothwendigen Wohlgefallens erkannt wird" (S. 90). Diese Nothwendigkeit verleiht der Gemeinsinn.

Der Gemeinsinn hat ein merkwürdiges Schicksal. Als *κοινόν* bezeichnet er vielleicht den tiefsten Begriff in der Psychologie des Aristoteles. Als *sensus communis* dagegen sieht er einem Gemeinplatze bedrohlich ähnlich. Kant hat den Ge-

meinsinn als ästhetische Urtheilskraft rehabilitirt, „und zwar ohne sich desfalls auf psychologische Beobachtungen zu fussen, sondern als die nothwendige Bedingung der allgemeinen Mittheilbarkeit unserer Erkenntniss, welche in jeder Logik und jedem Princip der Erkenntnisse, das nicht skeptisch ist, vorausgesetzt werden muss“ (§ 21, S. 89). Dieser Gemeinsinn des Gefühls ist „eine Jedermann nothwendige Idee“ (S. 90). Er kann „nicht auf die Erfahrung gegründet werden; denn er will zu Urtheilen berechtigen, die ein Sollen enthalten“. Das Geschmacksurtheil ist „ein Beispiel“ von dem Urtheile des Gemeinsinns. Er hat „exemplarische Gültigkeit“, er ist eine „blosse idealische Norm“. Obzwar „das Princip nur subjectiv“ ist, so könnte es doch einem objectiven gleich gelten, „wenn man nur sicher wäre, darunter richtig subsumirt zu haben.“ Der Gemeinsinn scheint sonach nicht sowol mit dem Ideale, dem Urbilde des Geschmacks zusammenzufallen, als vielmehr dasselbe zu überholen.

In Bezug auf das „Ideal“ heisst es: „dass das höchste Muster, das Urbild des Geschmacks eine blosse Idee sei, die Jeder in sich selbst hervorbringen muss“ (S. 80). Jetzt aber gilt es mehr hervorzubringen als jenes Höchste, das doch nur an etwas Einzelnem sich vollziehen muss: der Gemeinsinn selbst, die ganze Bewusstseinsart giebt sich jetzt als eine Forderung der Vernunft, als eine „idealische Norm“ zu erkennen. Die Modalität der ästhetischen Urtheilsart verflicht sich mit dem Sollen, also mit der Moral: bleibt sie dabei eine eigenthümliche Bewusstseinsrichtung?

Kant beschliesst diese Erwägung mit einer Frage, welche die tiefsten und intimsten systematischen Zusammenhänge der Aesthetik blosslegt. „Diese unbestimmte Norm eines Gemeinsinns wird von uns wirklich vorausgesetzt: das beweist unsere Anmassung, Geschmacksurtheile zu fällen. Ob es in der That einen solchen Gemeinsinn, als constitutives Princip der Möglichkeit der Erfahrung gebe, oder ein noch höheres Princip der Vernunft es uns nur zum regulativen Principe mache, allererst einen Gemeinsinn zu höheren Zwecken in uns hervorzubringen; ob also Geschmack ein ursprüngliches und

natürliches, oder nur die Idee von einem noch zu erwerbenden und künstlichen Vermögen sei, sodass ein Geschmacksurtheil, mit seiner Zumuthung einer allgemeinen Beistimmung, in der That nur eine Vernunftforderung sei, eine solche Einhelligkeit der Sinnesart hervorzubringen, und das Sollen, d. i. die objective Nothwendigkeit des Zusammenfliessens des Gefühls von Jedermann mit Jedes seinem besondern nur die Möglichkeit, hierin einträchtig zu werden, bedeute, und das Geschmacksurtheil nur von Anwendung dieses Princips ein Beispiel aufstelle, das wollen und können wir hier noch nicht untersuchen, sondern haben für jetzt nur das Geschmacksvermögen in seine Elemente aufzulösen, um sie zuletzt in der Idee eines Gemeinsinns zu vereinigen" (S. 90). Wo hat Kant diese Frage beantwortet?

Die ganze Begründung, welche Kant der Aesthetik gegeben hat, enthält die Antwort auf diese Frage, welche als eine der tiefsten Erwägungen, die je ein Systematiker der Vernunft angestellt hat, nicht genugsam bewundert werden kann. Ob vielleicht die Aesthetik nur ein „Beispiel" ist von der höheren Vernunftforderung, einen Gemeinsinn, „eine solche Einhelligkeit der Sinnesart in uns hervorzubringen"; ob das ästhetische Gefühl vielleicht nur dieses „Sollen" ausspricht und die Nothwendigkeit, die sie vorgiebt, nur die Möglichkeit bedeute: „hierin einträchtig zu werden", sodass die ästhetische Nothwendigkeit das „Zusammenfliessen" des Gefühls der Einzelnen zum Gefühle der Menschheit fordert, wie die moralische Nothwendigkeit das Zusammenfliessen der Pflichten und der Achtungsgefühle gebietet. Diese Frage ist die Systemfrage der Aesthetik; sie betrifft den Zusammenhang des ästhetischen Bewusstseins mit den anderen Arten desselben, insbesondere aber mit der moralischen Bewusstseinsart. Und in diese Richtung erstreckt sich die Bedeutung des Gemeinsinns als Idee.

In diesem moralischen, geradezu paränetischen Sinne behandelt der § 40 die Bedeutung des Gemeinsinns. Der *sensus communis* bedeutet keinen gemeinen Sinn, sondern „die Idee eines gemeinschaftlichen Sinnes", vielmehr den „gemeinen Menschenverstand", dem mit dem Namen des Gemeinsinns eine

„kränkende Ehre“ widerfährt. Die Kultur dieses gemeinen Menschenverstandes fordert wichtige Maximen, nämlich die der „urtheilsfreien“, der „erweiterten“ und der „consequenten Denkungsart“.

Die erste dieser Maximen bezeichnet Kant als die Maxime der „Aufklärung“. Die letzte ist nach seiner anderweiten Bestimmung die Maxime des Philosophen [1]. Die mittlere darf man wol die Maxime des Bildung nennen; oder, wie Kant selbst sie als die der Urtheilskraft bezeichnet, so ist sie es, welche als Maxime des Geschmacks oder der ästhetischen Bildung ausgezeichnet werden darf. Nach dieser „Episode“, welche den Gedanken erweckt, dass das ästhetische Bewusstsein vielleicht alle diese Maximen besonders zu gebrauchen oder gar zu cultiviren haben möchte, wird der Geschmack als *sensus communis aestheticus* bestimmt. Und demzufolge wird denn auch mit dem Worte geschlossen, dass „das Gefühl im Geschmacksurtheile gleichsam als Pflicht Jedermann zugemuthet werde“ (S. 160). Wodurch aber bestimmt sich diese Pflicht, sodass sie nicht nur „gleichsam“ aufgestellt werden darf?

Bei dieser Frage ist die allergrösste Behutsamkeit und Genauigkeit erforderlich. Es öffnen sich alle systematischen Beziehungen der Aesthetik; dadurch aber wird die Selbständigkeit des ästhetischen Bewusstseins und der ästhetischen Gesetzlichkeit bedroht. Wenn es „gleichsam“ oder gar wirklich Pflicht ist, das ästhetische Bewusstsein auszubilden, um die Sinnesart der Menschen in der „Mittheilbarkeit auch ihres Gefühls“ einträchtig zu machen, so könnte man wieder leicht meinen, der Künstler stehe unter dem Princip des Guten oder der Vollkommenheit; die schöne Kunst sei also die moralische, und die Kunst des Genies vielmehr die Kunst des verlarvt wirkenden Sittengesetzes. Die ästhetische Zweckmässigkeit fiele sonach zusammen mit der moralischen, und die Idee der Zweckmässigkeit ohne Zweck wäre die Idee der Freiheit ohne Naturgesetz und Naturbegriff. So kann die Idee nicht gemeint sein, als welche das ästhetische Princip zu erkennen und zu begründen ist.

[1]) Kr. d. pr. Vft. S. 28.

Die ästhetische Idee vertritt eine besondere Art des Ding an sich, eine besondere Aufgabe, ein besonderes „intelligibles Substrat“, eine besondere Art des „Unbedingten“, ein besonderes „Noumenon“, einen besonderen „Grenzbegriff“. Alle diese der Idee äquipollenten Termini[1]) gebraucht Kant von der ästhetischen Idee. Aber bevor wir diese Stellen vergleichen, bedenken wir die Art von Aufgabe, welche die ästhetische Zweckmässigkeit als Idee zu vertreten hat. Die ästhetische Zweckmässigkeit betrifft das Gefühl, Nichts als das Gefühl. Aller Bewusstseinsinhalt, an dem das Spiel der Kräfte sich zu bethätigen hat, ist nur als Spielstoff vorhanden. Diese Bethätigungsweise des Bewusstseins, diese Spielbeschäftigung ist eine Richtung des Bewusstseins, eine ursprüngliche und eigenthümliche, eigenen Inhalt erzeugende. Diese Richtung ist als eine transscendentale nachgewiesen: sie begründet die Allgemeinheit, welche die Kunst ihren Schöpfungen für die Beurtheilung beimisst. Und die ursprüngliche Richtung ist das metaphysische a priori, in welchem das transscendentale a priori wurzelt (oben S. 104 ff., 149, 182).

Alle Bedingungen des sinnlichen, natürlichen Gebrauchs der Bewusstseinskräfte begrenzen sich in Aufgaben, welche mit den immanenten Beziehungen des Bewusstseins nicht lösbar sind, welche aber dennoch nicht abgewiesen und nicht abgelehnt werden dürfen. Als solcher Grenzbegriff ist die Zweckmässigkeit die Idee der Causalität; das will sagen, sie ist das als Idee, was die Causalität als Grundsatz ist. Und als Idee oder als eine besondere Art des allgemeinen Zweck-Princips erschliesst sich die Idee der Freiheit vor den Schranken der Erfahrung: um die Statistik durch Ethik zu begrenzen, dieweil die *sciences morales* und die angeblichen Thatsachen der sittlichen Cultur solchen Erklärungsgrund zu fordern scheinen, der zudem übrigens für die Verbesserung des moralstatistischen Materials als nützliche Hypothese sich brauchbar erweist.

Neben den Aufgaben des Erkenntnissstrebens und der sittlichen Arroganz oder der Ueberhebung des Begehrungstriebes

[1]) Vgl. Kants Theorie der Erfahrung. 2. Aufl. S. 512.

in einen reinen Willen haben wir die Aufgabe des Gefühls zu erkennen, und zwar als eine selbständige, um so weniger mit Erkenntniss und Moral zu verwechselnde, als sie, sowol als Idee wie ihrem Stoffe nach, diese Verwechselung nahelegt. Dass die Begehrungs-Gefühle aller Einzelnen zu einem Gesammtgefühle „zusammenfliessen,“ ist gewiss ein berechtigter und höchlich zu erstrebender Wunsch; aber es ist im Grunde doch nur ein moralischer, und das Gefühl ist das „moralische Gefühl“; wie es denn auch offenbar moralisch ist, dass in dieser Sinnesart die Menschen „einträchtig“ werden. Das ist nicht die Aufgabe, welche Angesichts der ästhetischen Erscheinungen das ästhetische Ding an sich aufrichtet.

Ganz abgesehen von aller moralischen Complication, die dabei sicherlich stattfindet, ist es eine Aufgabe des Bewusstseins: die Eigenart desselben, welche das Gefühl darstellt, zu ihrer Grenze hinauszuführen. Haben wir Gefühl, nicht etwa nur als Neigung und Selbsttrieb, sondern als eine Zweckmässigkeit der Bewusstseinsverhältnisse, so fordert diese Form und diese Reinheit, so fordert dieses a priori die Grenzbestimmung im Unbedingten und in der Idee. Wo es Gesetze giebt und geben kann, da muss es auch Ideen und unendliche Aufgaben, Aufgaben, die ein Unendliches und Unbedingtes bedeuten, geben. Und wo die Gesetze von vornherein nichts Anderes bedeuten als Zweckmässigkeiten, da müssen sie auch die volle Kraft des Ding an sich als Aufgabe entfalten.

Was bedeutet denn nun die ästhetische Gesetzlichkeit? Sie bedeutet die Vereinbarung des Selbstbewusstseins des Gefühls mit einem allgemeinen Gefühle. Sie bedeutet ein

allgemeines Selbstbewusstsein des Gefühls.

Diese ihre Bedeutung ist ihre Idee. Diese ästhetische Idee repräsentirt der Gemeinsinn, der den Privatsinn zum Sinne und Verstande, zum Gefühle der Menschheit erweitert und erhöht. Diese Erhöhung des menschlichen Selbstbewusstseins, das ist die Aufgabe, das Ding an sich des ästhetischen Bewusstseins. Das ist das Unbedingte, welches der ästhetische Geschmack mit seiner subjectiven Allgemeinheit nichtsdestoweniger fordert: nicht blos anzuerkennen, dass hier ein exemplarischer Ge-

schmack getroffen und geschaffen sei, der für Jedermann gelten dürfe; sondern, mehr als alles dieses Einzelne, anzuerkennen: dass es Mittel gebe, natürliche und reine, das *Principium individuationis* an dem Punkte zu durchbrechen, wo es scheinbar unüberwindlich ist, im Punkte des blossen, reinen, in dem Verhältniss und Spiel des Bewusstseins selber schwelgenden Gefühls. Wenn es im Gefühle möglich ist, den Quantitäts-Unterschied, an den das Reich der Zwecke in seiner Anwendung auf den sterblichen Menschen gebunden ist, zu nivelliren, so ist damit mehr gewonnen, als wenn die Menschen in der Erkenntniss dessen, was das Gesetz des Kreises ist, oder selbst in der sittlichen Erkenntniss sich vereinigen; denn in allem Gefühle liegt ein Quell der Selbstsucht. Und im Gefühle soll sich nun die Menschheit zur Eintracht und Harmonie reinigen und einigen können.

Das ist die wirklich ideale, die Ideenaufgabe der Aesthetik. Und dieser wahre, von Kant selbst gelehrte Gedanke liegt der „ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts“ zu Grunde. Diese Aufgabe richtet sich nicht an das einzelne Subject als Erscheinung, sondern an den *homo noumenon*, an das Ding an sich oder das intelligible Substrat der Menschheit. Freilich hängt dieses Noumenon mit dem intelligiblen Substrate der Moral, dem homo noumenon der Idee der Persönlichkeit zusammen. Aber es fällt dennoch nicht mit demselben zusammen.

Die Idee der Persönlichkeit ist die sittliche Idee, die keineswegs und nimmermehr im Gefühle begründet ist. Derjenige homo noumenon, den die Aufgabe des Gefühls begründet, ist der Mensch der Humanität. Das sittliche Noumenon ist der Mensch der Freiheit, die Natur und Sittlichkeit scheidet; das ästhetische der Mensch der Harmonie, die Natur und Sittlichkeit versöhnt. Der sittliche Mensch ist der Mensch der Pflicht und des Endzwecks; der ästhetische der Mensch der Theilnehmung und des Mitgefühls, der auch die Mittelzwecke zu scheinbaren Selbstzwecken adelt.

Im Ding an sich des Gefühls vereinigen sich das Reich der Natur und das Reich der Zwecke zum erhöhten Selbstbewusst-

sein des Kunst schaffenden oder Kunst beurtheilenden — Menschen.

Die Kunst ist das Selbstbewusstsein der Menschheit.

Wenn wir nun zur Beleuchtung der Stellen übergehen, so hat zuvörderst die „absolute Totalität“, welche die Idee darstellt, zu einer Art von Transscendirung des ästhetischen Bewusstseins geführt. Will ja doch das ästhetische Gefühl zwar nicht die Naturerkenntniss, aber den Naturbegriff erweitern (oben S. 198 ff.). Diese Richtung des ästhetischen Bewusstseins tritt besonders im Erhabenen hervor. „Buchstäblich genommen und logisch betrachtet, können Ideen nicht dargestellt werden. Aber wenn wir unser empirisches Vermögen (mathematisch oder dynamisch) für die Anschauung der Natur erweitern: so tritt unausbleiblich die Vernunft hinzu, als Vermögen der Independenz der absoluten Totalität und bringt die obzwar vergebliche Bestrebung des Gemüths hervor, die Vorstellung der Sinne diesen angemessen zu machen. Diese Bestrebung und das Gefühl der Unerreichbarkeit der Idee durch die Einbildungskraft ist selbst eine Darstellung der subjectiven Zweckmässigkeit unseres Gemüths im Gebrauche der Einbildungskraft für dessen übersinnliche Bestimmung, und nöthigt uns subjectiv, die Natur selbst in ihrer Totalität als Darstellung von etwas Uebersinnlichem zu denken, ohne diese Darstellung objectiv zu Stande bringen zu können“ (S. 125). Wir sehen hier das ästhetische Bewusstsein selbst als eine Zweckmässigheit für die „übersinnliche Bestimmung“ bezeichnet. Denn es ist eine ästhetische „Bestrebung“ und ein „Gefühl“, worin sich diese Zweckmässigkeit kundgiebt. Störend ist allerdings hierbei noch die „übersinnliche Bestimmung“, die in der moralischen enthalten ist. Wir werden sehen, dass dieses Bedenken mit der Anlage des Begriffs des Erhabenen aufs Engste zusammenhängt. Es kann jedoch keinem Zweifel unterliegen, dass eine lediglich ästhetische Uebersinnlichkeit gemeint ist. „Diese Idee des Uebersinnlichen, . . wird in uns durch einen Gegenstand erweckt, dessen ästhetische Beurtheilung die Einbildungskraft bis zu ihrer Grenze . . anspannte, indem sie sich auf das Gefühl einer Bestimmung desselben gründet.“ Auf die moralische Bestimmung

wird also die Anspannung zwar gegründet; aber die ästhetische Beurtheilung selbst spannt die Einbildungskraft, das ästhetische Bewusstsein bis zur Grenze, der Idee des Uebersinnlichen.

Wenn sonach die ästhetische Idee ein Unendliches und Unbedingtes, wie alle Ideen, bedeutet, so muss auch sie die Vernunft in jene „Antinomie“ verstricken, welche das Schicksal der Vernunft überhaupt ist. Diese Antinomie ist der Widerstreit der Principien des Geschmacks, welcher die „Gesetzmässigkeit desselben . . zweifelhaft macht“ (S. 211). Ob der Geschmack sich nicht auf Begriffe gründe, wie die Thesis behauptet, weil Beweise den Disput nicht entscheiden; oder ob er auf Begriffe sich gründe, wie die Antithesis behauptet, weil nothwendige Einstimmung gefordert wird; diese Antinomie löst die Aufhebung des „zwiefachen Sinnes“ und der „natürlichen Illusion“, die mit dem Begriffe hier verbunden wird, auf. „Im Geschmacksurtheile ist eine erweiterte Beziehung der Vorstellung des Objects (zugleich auch des Subjects) enthalten, . . welcher nothwendig irgend ein Begriff zum Grunde liegen muss . . Ein dergleichen Begriff aber ist der blosse reine Vernunftbegriff von dem Uebersinnlichen, was dem Gegenstande (und auch dem urtheilenden Subjecte) als Sinnenobjecte mithin als Erscheinung zum Grunde liegt“ (S. 214). Dem ästhetischen Urtheil liegt hiernach der Begriff eines Uebersinnlichen zu Grunde, und zwar nicht blos von einem Objecte, sondern auch vom eigenen „urtheilenden Subjecte.“ Beide Arten des Uebersinnlichen gehören und wirken hier zusammen. Denn „das Geschmacksurtheil gründet sich auf einem Begriffe (eines Grundes überhaupt von der subjectiven Zweckmässigkeit der Natur für die Urtheilskraft), aus dem aber nichts in Ansehung des Objectes erkannt und bewiesen werden kann; . . es bekommt aber durch eben denselben doch zugleich Gültigkeit für Jedermann . . , weil der Bestimmungsgrund desselben vielleicht in dem Begriffe von demjenigen liegt, was als das übersinnliche Substrat der Menschheit angesehen werden kann.“ Hier ist nun deutlich der letzte Grund der ästhetischen Zweckmässigkeit in das Uebersinnliche der Menschheit gelegt, ohne die Berufung auf die moralische Bestimmung derselben, lediglich in das „übersinnliche Substrat

der Menschheit" selbst, somit in die Aufgabe, welche dieses intelligible Ding an sich zu vertreten hat.

Diese Bestimmung, welche die Auflösung der ästhetischen Antinomie bringt, wahrt das Eigenthümliche des ästhetischen Bewusstseins und der ästhetischen Gesetzlichkeit, in welcher „ein bestimmtes objectives Princip schlechterdings unmöglich ist". „Das subjective Princip, nämlich die unbestimmte Idee des Uebersinnlichen in uns, kann nur als der einzige Schlüssel der Enträthselung dieses uns selbst seinen Quellen nach verborgenen Vermögens angezeigt, aber durch nichts weiter begreiflich gemacht werden" (S. 215). Auch hier wird „das Uebersinnliche in uns" zum subjectiven, d. h. zum ästhetischen Princip gemacht.

Und wie die Idee der Freiheit nur der Schlüssel zur Enträthselung dessen ist, von dem wir die „Unbegreiflichkeit begreifen" sollen,[1]) so kann das ästhetische Princip der Uebersinnlichkeit „durch nichts weiter begreiflich gemacht werden". Und wie dort, so ist auch hier das Wissen der Grenze nicht das der Schranke.

Alle Antinomieen nöthigen „im Uebersinnlichen den Vereinigungspunkt aller unserer Vermögen a priori zu suchen, weil kein anderer Ausweg übrig bleibt, die Vernunft mit sich selbst einstimmig zu machen" (S. 216). Das ist der nüchterne methodische Grund, der zum Uebersinnlichen führt: weil wir die Vereinigung der Bewusstseinsarten anzustreben haben; weil die eigenthümlichen Richtungen des Bewusstseins mit dem eigenthümlichen Inhalt, den sie erzeugen, ein System dieser Richtungen, wie dieser Erzeugnisse, ein Bewusstsein des Systems fordern und ermöglichen. Ueberall streben die den Inhalt erzeugenden Richtungen zu ihren Grenzen, zu ihrer Begrenzung. Ein solcher, die ganze Richtung erhellender Grenzbegriff ist die ästhetische Idee des übersinnlichen Substrates der Menschheit, den die Kunst im reinen ästhetischen Gefühle vollzieht.

Diese übersinnliche Leistung ist die Kunst des Genies. Und jetzt erst kann gesagt werden, welcher Art die Natur sei,

[1]) Schluss der Grundlegung zur Metaphysik der Sitten.

welche im Genie der Kunst die Regel giebt (oben S. 189). Diese „Natur im Subjecte“ kann nicht unter Regeln oder Begriffe gefasst werden: „d. i. das übersinnliche Substrat aller seiner Vermögen . . folglich das, worauf in Beziehung alle unsere Erkenntnissvermögen zusammenstimmend zu machen der letzte durch das Intelligible unserer Natur gegebene Zweck ist“. Diesen „Zweck der Zusammenstimmung“ aller Bewusstseinsarten bedeutet das „übersinnliche Substrat“ aller Bewusstseinsvermögen; diesen Zweck stellt das „Intelligible unserer Natur“ dar. So ist das Substrat der Menschheit bestimmter auch in den Bewusstseins-Richtungen als Substrat objectivirt. Die Vermögen selbst, die Bewusstseinsarten haben ein „intelligibles Substrat“, und dasselbe bedeutet: dass alle Bewusstseins-Richtungen „zusammenstimmend zu machen“ seien. Das sei der „letzte Zweck“, den als Ding an sich unsere Natur uns aufgiebt. Wiederum ist es die Harmonisirung des Bewusstseins, welche die ästhetische Idee als Aufgabe fordert: die das Genie in menschlicher Annäherung zu lösen das Glück des Berufes hat.

Indessen das Genie ist nicht ein Hemmniss und ein Gegenstand des Staunens; sondern es soll ein Segen für die Menschheit sein. Demgemäss bezeichnet die ästhetische Idee als Aufgabe nicht sowol das Gebot, als vielmehr die Möglichkeit der Zusammenstimmung. Das ästhetische Substrat der Menschheit ist nicht die sittliche Persönlichkeit, deren Reich das Reich der Zwecke ist; sondern der Mensch der „Humanität.“ Im „Anhang, von der Methodenlehre des Geschmacks“ hat Kant diesen Gesichtspunkt hervorgekehrt. „Die Propädeutik zu aller schönen Kunst, scheint nicht in Vorschriften, sondern in der Cultur der Gemüthskräfte durch diejenigen Vorkenntnisse zu liegen, welche man *humaniora* nennt, vermuthlich weil Humanität einerseits das allgemeine Theilnehmungsgefühl, andererseits das Vermögen, sich innigst und allgemein mittheilen zu können, bedeutet“ (S. 233), wodurch sich der Mensch vom Thiere unterscheidet. Indem die Kunst erfunden wurde, wurde der „allgemeine Menschensinn“ entdeckt. Ohne das Volk, welches er einmal das „bewunderungswürdige Volk der Griechen“ nennt, hier zu

nennen, preist er ihre Verdienste. „Schwerlich wird ein späteres Zeitalter jene Muster entbehrlich machen, weil es der Natur immer weniger nahe sein wird, und sich zuletzt, ohne bleibende Beispiele von ihr zu haben, kaum einen Begriff von der glücklichen Vereinigung des gesetzlichen Zwanges der höchsten Cultur mit der Kraft und Richtigkeit der ihren eigenen Werth fühlenden freien Natur in einem und demselben Volke zu machen im Stande sein möchte.“ Somit stellt das Uebersinnliche der ästhetischen Idee die historische Aufgabe dar: an den Mustern der Antike das ästhetische Bewusstsein stets von Neuem zu verjüngen, um an diesen Mustern die einzelnen streitenden, aber Einstimmung suchenden ästhetischen Bewerbungen zu versöhnen und zu Einem Bewusstsein zu vereinigen; zum Bewusstsein nicht der sittlichen, endzweckhaften Menschheit, sondern der Humanität, zu welcher die Menschen kraft der „erweiternden Denkungsart“ der humaniora im ästhetischen Gefühle vereinigt werden sollen. Und dieses Gefühl ist nicht nur das sympathetische „Theilnehmungsgefühl,“ sondern zugleich ein innigstes Mittheilungsvermögen. Diese Verheissung auf eine Vereinigung der ästhetischen Menschheit in dem innigsten Ausdrucke der Humanität ist der höchste Punkt, auf den die unendliche Aufgabe der ästhetischen Idee hinweist und hinführt.

Und vor dieser Aufgabe haben alle die klugen Bedenken zu schweigen, in denen die ästhetischen Gefühle als trennende Merkmale der Völker erscheinen. Denn gerade unsere grossen Dichter und Denker in Kants Anhange haben die nationale Eigenart des deutschen Kunstgefühls ergründet: umsomehr aber die Aufgabe der Weltliteratur, der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts gepredigt.

Zweites Kapitel.

Der Inhalt des ästhetischen Bewusstseins.

Aller Inhalt einer jeden Bewusstseinsart ist aus dem Gesetze, welches dieselbe vollzieht, abzuleiten. In der Richtung, welche eine jede Bewusstseinsart einschlägt, um dieses ihr Gesetz zu vollziehen, entsteht der Inhalt; und die Richtung ist es, welche den Inhalt als einen nicht ihr vorgeschriebenen, sondern von ihr zu beschreibenden hervorbringt, rein erzeugt; nicht als einen anderwärtsher gegebenen nachbildet. Wenn wir nun, die Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewusstseins überschauend, den Inhalt, den dieses Gesetz darzustellen hat, bezeichnen sollen, so werden wir zunächst negativ denselben bestimmen können. Weder das Natur-Wahre oder -Wirkliche, noch das Gute können an sich Inhalt des ästhetischen Bewusstseins seins. Denn jene beiden Inhalte gehören anderen Bewusstseinsarten an und werden in anderen Richtungen des Bewusstseins rein erzeugt. Die Kunst des Genies ist nicht Wissenschaft, und die Kunst des Spiels ist nicht Sittlichkeit. Welchen andern Inhalt aber kann es geben, auf dass die Kunst, auf dass die Richtung des ästhetischen Bewusstseins denselben erzeuge?

Wir haben in der Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewusstseins, seinem psychologischen Ausdrucke nach, diesen anderen Inhalt kennen gelernt: das Gefühl. Und wir haben im allmählichen Verfolg der Entwickelung dieses Gefühlsbegriffes die objectiven Merkmale sich entfalten sehen, welche das Gefühl in

sich birgt; obschon es als Gefühl der Lust und Unlust bezeichnet ward. Ohne in Begriffe aufzugehen, hatte es doch gewichtige begriffliche Merkmale anzunehmen, so dass es kraft der „allgemeinen Mittheilbarkeit“ zu einem Organe der contemplativen Beurtheilung sich intellectuiren konnte; und endlich sogar, als Idee, ein intelligibles Substrat zu objectiviren empfing.

Alle diese Momente, durch welche das ästhetische Gefühl fixirt und objectivirt wurde, waren zwar sehr geeignet, dem Gefühle selbst, dem Bewusstseinsvorgange des Gefühls Inhalt und Gestalt zu verleihen, so dass das psychologische Vorurtheil zerstreut wird, als ob das Gefühl eine blosse Welle in der Bewegung des Bewusstseins darstellte, verschwimmend in dem eigentlichen Inhalte desselben. Vielmehr ist das Gefühl selbst, als Bewusstseinsvorgang, eine Richtung, die Inhalt darstellt und Inhalt hervorbringt. Nicht nur, sofern gedacht und erkannt wird, oder sofern der Wille seine Gebilde hervorbringt, wird dem Bewusstsein Inhalt erzeugt; sondern auch im Gefühle schwillt und strotzt das Bewusstsein von eigenem Inhalt, und festigt diesem Inhalte Dauer und Gestalt.

Dennoch aber ist dieser Inhalt nur die Form eines Inhalts; nur das Spiel, zu welchem die Bewusstseinsrichtungen sich verbinden, und in welchem sie eine Zweckmässigkeit darstellen, welche höhere Aufgaben ankündigt; dieselben aber doch nur in dem Spiele, in dem Verhältnisse, in der „glücklichen Proportion“, die das Genie offenbar macht, lösen kann und lösen darf. Dieses Spiel, dieses Verhältniss bildet die neue und eigene Richtung des ästhetischen Bewusstseins, welche als ihren Inhalt in diesem Spiele das Gefühl erzeugt.

Um die Art der Gesetzlichkeit und die Eigenthümlichkeit des ästhetischen Bewusstseins zu erforschen, kam es darauf an und genügte es, das Gefühl als den Inhalt des ästhetischen Bewusstseins zu erkennen, und von dem Spiele und der allgemeinen Mittheilbarkeit ab bis zu der Aufgabe des intelligiblen Substrates diesen Gefühlsinhalt des ästhetischen Gesetzes zu bestimmen. Jetzt aber dürfen wir der Frage nicht länger ausweichen: welcher Inhalt wird in diesem Gefühlsinhalte erzeugt; sofern wir denselben mit den Arten von Inhalt vergleichen, die

wir sonst allein als Inhalt denken? Als Inhalt gilt sonst nämlich im Unterschiede vom Bewusstseinsvorgange das Bewusstseinsgebild. Die Natur wird zwar, wie wir kritisch erkennen, in Bewusstseinsvorgängen, als Bewusstseinsbedingungen, erzeugt; aber diese Bedingungen haben als solche sachlichen Werth, sind nicht nur Vorgänge. Und so ist auch ihr Erzeugniss, die Natur, vorzugsweise Inhalt des Bewusstseins, während Raum und Zeit und die Kategorien Vorgänge und Formen sind, welche immerhin als Bedingungen sich geltend machen. Die Natur also ist Inhalt, Object; nicht subjectiver, wie immer gehaltvoller und fixirbarer Bewusstseinsvorgang.

In entsprechender Weise unterscheiden wir auch den Willen und das Sittengesetz oder das Reich der Zwecke. Der Wille ist der Bewusstseinsvorgang, der als solcher gediegenen Inhalt hat und eine energische Gestalt des Bewusstseins ausprägt. Aber im Unterschiede von dem Erzeugniss und Gebilde, welches er hervorbringt, kann nicht er, sondern nur dieses als Inhalt gelten. Das Sittengesetz ist der Inhalt, den der Wille erzeugt, der seinerseits zwar mit anderen Bedingungen des Bewusstseins sich zu verbinden hat, sodass sein Inhalt kein einfacher und einheitlicher sein mag. Was jedoch und wieviel immer die Richtung des Bewusstseins, welche der Wille bezeichnet, von der Richtung des Denkens in sich aufnehmen mag, so wird dies doch in die eigene Richtung verpflanzt oder verwoben, so dass der „neue Himmel", den der Wille ausspannt, als ein eigener, in eigener Richtung rein erzeugter Inhalt des sittlichen Bewusstseins gelten darf.

Das sind die beiden Inhalte des Bewusstseins, die wir kennen, als Inhalte auszeichnen und von einander unterscheiden. Sind es nicht auch die einzigen Inhalte, die wir als solche denken können? Kann es andern Inhalt geben, als den, welcher entweder der Natur angehört, als ein Object derselben; oder aber der Freiheit, als ein Object der Sittlichkeit? Kann es einen andern Inhalt geben, als den, welchen, sei es die Naturwissenschaften, sei es die Geisteswissenschaften und die sittlichen Einrichtungen darstellen? Wenn nun einerseits die Kunst den sittlichen Einrichtungen nicht einfach eingeordnet werden

darf: wenn sie einen Inhalt eines, wie von der Natur so auch von der Sittlichkeit unterschiedenen Bewusstseins darstellt; und wenn andererseits kein anderer Inhalt denkbar scheint, als derjenige ist, den Wissenschaft und Sittlichkeit, Natur und Freiheit darstellen, so folgt: dass der neue Inhalt, den das ästhetische Bewusstsein zu erzeugen hat, eine Verbindung der einzigen Inhalte, die es geben kann, zu vollziehen, und in dieser Verbindung die neue Richtung des Bewusstseins zu beschreiben hat, in welcher dieses die Verbindung jener beiden Inhalte als neuen und eigenen Inhalt erzeugt.

Und da ferner die neue ästhetische Bewusstseinsrichtung als die des Gefühls, der neue Inhalt als Gefühl erkannt ist, so folgt endlich: dass das ästhetische Gefühl eigenen Inhalt darstellt, indem es in einer Verbindung resultirt, welche an den einzigen Bewusstseinsinhalten vollzogen wird.

Es entsteht sonach eine dritte Art von Inhalt, welche jedoch keinen von Natur einer- und von Sittlichkeit andererseits verschiedenen Sonderinhalt darstellt; welche vielmehr eines Theils Natur, anderen Theils Sittlichkeit ist; aber weder blos Natur, noch blos Sittlichkeit, sondern Verbindung von Beiden. Und diese Verbindung ist nicht Mischung oder mechanische Zusammensetzung, sodass das neue Gebild mit den Füssen auf der Erde stände und mit dem Kopfe in den Himmel ragte; sondern sie besteht aus Einem Gusse. Und mehr als alle Schmelzung es veranschaulichen kann, bildet diese Verbindung eine innigste, alle Theilung ausschliessende Einheit; eine Einheit, welche sogar der Synthesis enthoben scheint, und der Kluft entrückt ist, die das Sollen vom Wollen trennt. In solcher Einheit kann weder gedacht noch gewollt werden, wie jene Verbindung von Denken und Wollen sie herstellt: im Gefühle.

Das Gefühl saugt das Gedachte auf, aber lässt es nicht als solches fortwachsen; sondern umspielt es mit den Gebilden, die das Wollen aufregt und ans Licht bringt; lässt aber auch nicht das Willensgebild für sich gedeihen, noch auch sowenig es in dem Denkgebilde aufgehen, wie dieses in jenes unterging: beide Inhalte werden aufgesogen, und dabei nicht ausgewechselt; son-

dern ein Jedes an sich erhalten, aber nicht um es für sich bleiben zu lassen, sondern zu einem neuen Inhalte die Verbindung beider umzuschaffen. Darin aber eben besteht die Eigenart dieser Verbindung, sodass sie eine neue Richtung bedeutet: dass der reine Inhalt, den sie erzeugt, weder auf Mischung, noch auf einer der chemischen ähnlichen Verbindung beruht; dass vielmehr die neue Richtung die Bedeutung einer

Resultante hat, welche nicht etwa selbst ideal ist, während die Componenten real wären; sondern welche die Componenten zu blos gedachten Richtungen umdeutet, deren realen Sinn, Gehalt und Werth sie, die Resultante, darstellt.

Gedachten Werth, gedachte Realität behalten die Componenten dennoch; den Inhaltswerth, die Inhaltswirklichkeit behalten Natur und Sittlichkeit auch hier. Aber, als wenn sie nur erdacht wären, um die neue Richtung in ihrer Entstehbarkeit darzustellen, so verblasst ihr Inhalt als eigener Inhalt. Deutlich zwar muss nichtsdestoweniger jeder dieser Inhalte sein und bleiben; die Genauigkeit der Componente muss er haben. Aber er hat bei aller Strenge, bei aller Schärfe und Bestimmtheit, die er anzustreben hat, diese dennoch nicht seiner selbst, sondern seiner Bedeutsamkeit als Mittel wegen anzustreben. Der Zweck liegt jetzt ausserhalb seiner eigenen Inhaltsrichtung, ausserhalb derjenigen Richtung, in welcher der Inhalt nicht blos Componente ist. So verdeutlichen wir das Verhältniss des Gefühls als eigenen Inhalts zu den beiden eigentlichen Inhalten an dem Verhältniss der realen Resultante zu den idealen Componenten.

Nur in solcher Verbindung von Inhalten kann das Gefühl selbst einen eigenen Inhalt enthalten. Andere Inhalte als Natur und Sittlichkeit giebt es nicht; und dabei muss es bleiben. An diesen Inhalten selbst muss sonach das Gefühl seinen Inhalt gewinnen, wenn anders es Inhalte gewinnen will. Ausser jenem Inhaltsbereiche ist das Gefühl Empfindungsgefühl, und stellt nur den schier unsäglichen Laut des Gehabens des Bewusstseins dar, und drückt die nicht weiter bestimmbare Thatsache aus: dass Bewusstsein sich vollziehe. Dieser Naturlaut kann nicht die Bedeutung des ästhetischen Gefühls, des ästhetischen Bewusstseins haben. Dann wäre Lust und Unlust In-

halt des Gefühls; während wir verfolgen konnten, wie jene inhaltsdunkelen Anzeichen des Gefühls immer deutlichere Merkmale in begrifflichen Fixirungen gewannen, sodass vermittelst derselben ein ganz anderer Inhalt, als von dem Lust und Unlust zu sagen wissen, in dem Gefühle sich enthüllen liess.

Dieser von Lust und Unlust unterschiedene Bewusstseins-Inhalt des Gefühls ist es, welcher an jene beiden Inhalte gewiesen bleibt: keineswegs nur um dieselben mit Lust und Unlust zu umwehen, oder um sie in Lust und Unlust einzutauchen und dadurch etwa in Gefühl sie zu verflössen. Ein neuer Inhalt vielmehr soll aus den beiden Inhalten erstehen, ein neuer Inhalt, der als Inhalt gelten darf, als Bewusstseins-Bestimmtheit, nicht nur als Bewusstheits-Qualität. Und dieser Inhalt braucht dennoch nicht eine absonderliche Figur, noch eine unerhörte Sittlichkeit darzustellen; denn für diese Art von materiellem Inhalt bleiben die Natur und die Freiheit bestehen, bleiben jene beiden objectiv einzigen Welten mit je ihren beiden einzigen Arten von Objecten geltend. Aber jene Inhalte, so real sie sind und auch im Gefühle verbleiben, werden dennoch für's Gefühl zu blossen Erscheinungen jener neuen Richtungs-Aufgabe, zu idealen Componenten herabgesetzt.

Dieses Verhältniss des Inhalts im Gefühle zu den Inhalten von Natur und Sittlichkeit wollen wir nunmehr an dem Verhältnisse der Kunst zu Wissenschaft und Ethik betrachten.

Das methodische Verhältniss der Kunst zur Wissenschaft entspricht dem factischen Verhältnisse des Kunstgebildes zum Naturobjecte. Bei aller Freiheit und Selbständigkeit, die dem Kunstwerke zuzugestehen ist, muss dennoch die Natur genau und treu beobachtet, ermittelt und bewahrt sein. Nicht abgeschrieben und nachgeahmt; aber aus ihrer Zerstreutheit gesammelt, geordnet und gesteigert müssen die Dinge, Theile und Züge der Natur in dem Kunstwerke erhalten sein. Dieses Verhältniss des Ideals zur Natur sahen wir bei Winckelmann zum Durchbruch kommen. Es ist eitel Missverstand, wenn man von irgend einer Seite betont oder glauben mag, dass die Kunst die Natur

übertreffen könne. Es ist diese Meinung von verschiedenen Seiten aus als Irrthum erklärlich.

Erstlich ist die Natur nirgend vollständig entdeckt und erschlossen. Weder in dem mikroskopischen Bau durchschauen wir das Wunderwerk der Natur, noch überblicken wir die Schöpfung in ihrer Weite und Ferne. Wie aber erst im Laufe der Kultur die Natur nach ihrer Grösse und nach der Vielheit der Beziehungen, die sie zum Bewusstsein gewinnt, entdeckt worden ist, so wissen wir gar nicht, was Alles, auch das tiefste Künstlerauge heute noch nicht in der Natur zu sehen vermag. Durchschlagender aber ist ein anderes Moment. Die Kunst soll es ja nicht mehr allein sein, die das ästhetische Bewusstsein ergreift und erregt; auch die Natur, vielmehr gewaltiger als die Kunst soll dem modernen Menschen die Natur das Gemüth ästhetisch bewegen. Wie könnte denn nun wol der Künstler die Natur absetzen sollen, wenn dasselbe ästhetische Bewusstsein, an welches er für seine Gebilde appellirt, der Natur offen bleiben muss, und nur soweit auch der Kunst zugänglich bleibt, als es auf die Natur das lauschende Ohr, das spähende Auge richtet?

Wir werden sehen, worauf, abgesehen von den bei Winckelmann angestellten Erwägungen, die Meinung sich zurückführen lassen möchte, dass die Kunst die Natur zu übertreffen streben könne und streben dürfe. Vorerst aber halten wir an dem Gedanken fest, dass das echte Kunstwerk gar nichts dringlicher anstrebt, als für ein treues Naturgebild gelten zu können. Dieses Verhältniss stellt sich historisch deutlich dar in dem Verhältnisse der Künstler zur Wissenschaft. Schon die alten Künstler, wir erfahren es durch neuere Kunstgelehrte immer deutlicher, suchten die allgemeinen Gesetze zu erforschen, von denen ihre Technik abhänge. Es waren insbesondere die mathematischen Proportionen, welche von Polyklet und in seiner Schule erkannt und vermittelt wurden. Aber auch die weniger in mathematischen Verhältnissen formulirbaren Bedingungen, die in dem Verhalten des Bewusstseins gelegen sind, blieben nicht gänzlich der Anerkennung entzogen und dem Interesse entrückt. In der Renaissance sodann ging die Architektur auf die Mathematik,

und die Plastik auf die Anatomie, wie die Malerei auf die Optik und Farbenlehre zurück. Alberti, Michel Angelo und Leonardo, wie Dürer und Rubens waren Meister der wissenschaftlichen Erkenntniss, und nicht nebenbei nur auch wissenschaftlich interessirt und thätig; sondern für ihre Kunst und ihre Künste, zur Förderung derselben in Plan und Technik, in den Aufgaben, Idealen und Entwürfen wie im Detail der Ausführung arbeiteten sie als Forscher.

Es ist ein Vorurtheil, dass das Kunstgebild, was die Wahrheit und Treue, die Fülle und die Genauigkeit, die Weite der Beziehungen und die tiefe Einkehr und das Genügen in sich selber betrifft, einen andern Gegenstand darzustellen hätte als die Natur. Auch die Natur im Ganzen, in ihren Beziehungen zum einzelnen Gegenstande als Raum und Umgebung stellt schon die alte Kunst am Einzelnen dar; wäre es auch nur im Hirtenstabe, den sie dem Manne giebt, und im Hunde, der seine Begleitung bildet. Die Landschaft bildet die Vermittelung zwischen der alten und der neuen Kunst, wie sie sich denn auch in den Mosaiken des frühen Mittelalters findet. Und wie die Naturwissenschaft fortgeschritten ist, dem entsprechend auch hat sich die Kunst tiefer und genauer der Natur bemächtigt, wenngleich mehr in ihren Gemüths-Beziehungen und Stimmungs-Wirkungen, wie die Malerei solche darzustellen vermag. Es ist auch ein Vorurtheil, dass der sogenannte offene Sinn das rechte Auge für die Natur sei; sondern im strengen Sinne der Wissenschaft ist die Natur die Vorlage der Kunst. Auch abgesehen von der Technik, sieht der Künstler genauer, tiefer und voller, der mit wissenschaftlicher Einsicht die Natur begreift, das Einzelne in seinen gesetzlichen Beziehungen zu verstehen und demzufolge in grossen und treffenden Zusammenhängen zu erblicken und in solchen zu gestalten vermag. Ein genaues, den Methoden und Ergebnissen der Forschung angemessenes Naturobject hat der Künstler zu construiren und — aber für einen neuen Inhalt — zu neuer Erscheinung zu bringen.

Zu neuer Erscheinung soll er es bringen, zu eigener und eigenartiger. Nicht als Naturobject hat er es darzustellen,

sondern als Kunstgebild. Dazu aber bedarf er neben der Natur der Sittlichkeit, neben der Naturwissenschaft der Ethik.

Dem Verhältnisse der Kunst zur Sittenlehre entsprechen die Objecte derselben. Freilich hat die Kunst von Anfang an ein Verhältniss zum Sittlichen. Schon die älteste Plastik stellt die Götter mit einem Lächeln dar, welches das sittliche Symptom ihrer Freundlichkeit und Güte bedeutet. Güte zeigt die Natur nicht, die, sofern sie Seele hat, vorwiegend in Mahnung und Schrecken dieselbe erkennen lässt. Die Strafe ist eine Naturgewalt. Seelisch ist erst die Güte, die freundlich entgegenblickende und sich zuneigende Anmuth. Dieser moralische Ueberschuss des Bewusstseins ist es, dessentwegen der Gedanke aufsteigen und sich zu verlohnen scheinen kann, dass man die Natur übertreffen könne und übertreffen solle.

Denn moralisch ist nur das seelisch Lebendige. Und wenn die Natur auch moralisch sein sollte, so müssen Seelen von Göttern oder Menschen in ihr wach sein oder schlafen. Also würde sie erst mit den Seelen, die in ihr walten, zur Sittlichkeit erweckt. In ihren Kräften ist die Natur seelenlos und ohne Beziehungen zur Sittlichkeit. Dieser moralische Charakter ist es, den die ästhetische Charakteristik meint, und in dem sich Natur und Kunst sachlich scheiden.

Das ist die Idealisirung, welche zur reinen wissenschaftlichen Anschauung des Naturgebildes hinzukommen muss, wenn an dem Naturobjecte ein Kunstgebild zur Erscheinung kommen soll. Mit der Beziehung auf die Sittlichkeit, in welche die Kunst das Naturobject erstreckt, vermag die Kunst in Wahrheit die Natur zu übertreffen. Die Kunst hat nicht nur das Naturgebild als Kunstgebild zu idealisiren; sondern sie hat es zum Kunstgebilde zu idealisiren. Diese höhere Aufgabe erfordert das Mittel einer andern, zwischeninnenliegenden Idealisirung, der Idealisirung zum Gebilde der Sittlichkeit. Erst dadurch, dass die Kunst das Naturobject als Sittenbild darstellt, vermag es sowol die Natur wie die Sittlichkeit in Kunstgefühl zu verwandeln.

Und es gilt auch umgekehrt: Erst dadurch, dass die Kunst den Sittengegenstand als Naturgegenstand darzustellen vermag,

dadurch erst kann sie den Gegenstand der Sittlichkeit zum Gegenstande der Kunst verwandeln. Die Kunst fordert Beides, Zusammenhalten Beider, Verbindung Beider. Ein Naturobject, welches nicht in die Beziehungen zur Sittlichkeit versetzt ist, sodass die Theilnahme von Gemüthern, die als Endzwecke athmen, nicht wirksam wird, ein solches Naturobject kann nimmermehr zum Kunstobjecte werden; und wenn die Zeichnung noch so genau und die Farbe noch so lebendig wäre. Die Natur muss durch die Sittlichkeit hindurchgehen, wenn sie Kunst soll werden können.

Ebenso aber muss auch die Sittlichkeit Fleisch werden, wenn sie soll Kunst werden können. Das Sittenbild bleibt erbaulich, wenn es nicht zur Natur in lebendige Beziehung gesetzt wird, wenn es nicht als Naturgegenstand gestaltet und bestimmt wird. Die Menschen der Tragödie sind vorzugsweise sittliche Wesen, die sittliche Kämpfe und Conflicte zu erleiden, vielmehr Leiden und Kämpfe des sittlichen Bewusstseins zu ersiegen haben: aber wenn sie nicht leibhaftige Menschen wären, so würden sie nicht Kinder der Muse. Also auch die Sittlichkeit muss durch die Natur hindurchgehen, um Kunst werden zu können.

Und wie beide Arten des Bewusstseins durch einander hindurchgehen müssen, wenn das neue Kunstgebild erstehen soll, so bilden sie beide die Componenten für die Resultante des Gefühls, als des ästhetischen Bewusstseins. Das also ist der neue Inhalt, der entsteht, in dem Natur und Sittlichkeit sich zur Kunst verbinden. Natur muss zwar gebildet und geschaut werden; aber nicht als Natur, und nicht um geschaut, sondern um gefühlt zu werden, um im Gefühle allein als Inhalt sich zu gestalten. Ebenso muss Sittlichkeit gedacht und für das Wollen dargestellt werden; aber nicht als Sittlichkeit, und nicht um im und zum Wollen gedacht zu werden; sondern nur um gefühlt, um im Gefühle allein als sittlicher Vorwurf lebendig zu werden.

Das ist die neue Bewusstseinsart, welche das Gefühl bezeichnet: in der aller Inhalt verschlungen und aufgesogen wird; erhalten bleibt, und doch zugleich für eine neue Beziehung des Bewusstseins verwandelt wird. Alles andere Gefühl ist relativ, sei es Empfindungsgefühl, sei es Vorstellungsgefühl. Immer nur drückt es die Begleitung der Bewusstheit aus; bringt die

Thatsache zur Anerkennung, dass Bewusstsein allda von Statten gehe. Dieses Gefühl allein ist selbständig, und macht sich absolut, in dem es allen sonstigen und eigentlichen Inhalt in blosse Relation zu sich versetzt. Wer dieses Gefühl nicht hat, der hat die Art des Bewusstseins nicht; der hat auch den eigenthümlichen Inhalt nicht. Für den ist der Gegenstand der Kunst entweder ein Gegenstand der Natur oder ein Gegenstand der Sittlichkeit, oder Beides zugleich. Das Nebeneinanderbestehen der Beziehungen ist noch nicht die Verbindung, in welcher allein die neue Richtung, die neue Art des Bewusstseins sich vollzieht. Wer ferner das Gefühl blos in dem Hoia, mir ist wohl! besitzt, der hat auch das ästhetische Gefühl nicht; der hat nur das Empfindungsgefühl; wenn es hoch kommt, das Vorstellungsgefühl. Sein abstracter Gedanke im Natur-Denken oder im sittlichen ist vom Pulsschlage belebt; aber weiter reicht solches immer nur relative Gefühl nicht. Nur der hat das ästhetische Gefühl,

dem Natur und Sittlichkeit in die neue Richtung des Bewusstseins bedingungslos und uninteressirt, ein Jedes für sich, eingehen: um in der neuen Richtung, die das Bewusstsein unverwandt einschlägt, das neue Gebild, den neuen und eigenen Inhalt rein zu erzeugen. Dieser Inhalt ist Gefühl; und dieses Gefühl hat nicht blos Inhalt, — wobei es noch nicht zum ästhetischen Gefühl würde, — sondern es ist Inhalt.

Durch diese Bestimmung des Verhältnisses zwischen dem Gefühle als neuem Inhalt und den Inhalten der beiden anderen Arten des Bewusstseins wird das Gefühl zum Inhalt und zur Art, zu der seinen Inhalt erzeugenden Richtung des Bewusstseins, die ein eigenes Gebiet der transscendentalen Kritik bildet: das Gebiet der Aesthetik.

Wenden wir uns nach dieser orientirenden Betrachtung jetzt zu Kant, so ist auszusprechen, dass in den Dispositionen und Entwickelungen der Kritik der Urtheilskraft

1. die Aufhebung des Naturinhalts in die Form des Gefühls durchgeführt ist; dass dagegen

2. die Aufhebung des sittlichen Inhalts in die Form des

Gefühls der Anlage des Problems nach zwar vorgesehen, aber den Ausführungen nicht als Disposition zu Grunde gelegt worden ist.

Die Discussion dieser Fragen ist durch das Verständniss des Terminus „Form“ bedingt. Dieser aus der griechischen Philosophie nicht direct, sondern durch die Scholastik vermittelt, auf die neuere Zeit vererbte Ausdruck bedeutet im Allgemeinen das Essentielle, Wesentliche. Und insofern das Wesen in den Geist und dessen Functionen gesetzt wird, bedeutet die Form, als Form des Geistes, die wesentliche Form der Dinge. So nennt Leibniz seine Monaden substantielle Formen. Sobald sich nun aber der Sensualismus aller Schattierungen dieses Ausdrucks bediente, so wendete er diesen idealistisch, im schlimmsten Falle intellectualistisch verstandenen Ausdruck ins Physiologische, und machte aus der Form des Geistes ein Formorgan des Gehirns, eine Elementarform des Bewusstseins. So glaubt Schopenhauer Kants Raum- und Zeitformen zu loben, und zwar als philosophische Entdeckungen ersten Ranges zu preisen, indem er sie ungeheuerlicher Weise als synthetische apriorische Formen des Gehirns auffasst; und in dieser Bedeutung sind die Kantischen Formen in die philosophirende Bildung eingedrungen. Herbart dagegen, dem es um Analyse der psychischen Prozesse zu thun ist, der deshalb die Aufstellung von Seelenvermögen und nicht minder von Seelenorganen bekämpft, verwirft und verhöhnt Kant hauptsächlich deshalb, weil er solche „leere Gefässe“ in den Formen der Sinnlichkeit und des Verstandes eingeführt oder von der Wolf'schen, durch den englischen Sensualismus angeblicher Weise nicht belehrten Psychologie angenommen habe.

Kants Formen sind weder Gehirnformen noch Seelenformen, weder Gefässe, noch angeborene Präformationen; sondern sie sind sachliche Bedingungen als Voraussetzungen und Grundlagen, welche allen Richtungen des Bewusstseins vorgesteckt sind. Das ist die erste methodische Bedeutung der Form: als Form des Bewusstseins, welche das Ursprüngliche und Unableitbare einer Richtung des Bewusstseins bezeichnet. Eine solche Form ist die Raumform des Bewusstseins, als Raummotiv und als Quell der Raumanschauung.

In der ersten Bedeutung liegt somit die zweite: die Form des Bewusstseins wird zur Form des Inhalts, den das Bewusstsein in seiner jedesmaligen Richtung erzeugt. Die Raum-Anschauung ist die Methode zur Erzeugung der Raumgebilde. An einem sinnlichen Objecte ist sonach in erster Linie die geometrische Gestalt die Form des Objectes. Später, im Fortschritte der Untersuchung werden andere Formen erkennbar. Und das durchgreifende Problem des Idealismus, weil der Wissenschaft, ist es, immer weniger als Materie anzuerkennen, immer tiefer den Stoff in Form zu durchdringen. So ist die Empfindung als eine Bedingung der Objecte zu definiren; und in der infinitesimalen Realität ist die letzte bedingende Form für den Anspruch, den die Empfindung auf die Wirklichkeit macht, zu Grunde gelegt.[1])

So ist die Form überall die Form der Objecte; die wissenschaftliche Disposition, in welcher von den einzelnen Wissenschaften das Object in einzelne Probleme zerlegt wird. So ergänzen einander die Raum- und die Zeitform, die Kategorienformen, und endlich die Zweckformen. Wenn der Inhalt des ästhetischen Bewusstseins als ein Gegenstand gedacht wird, so kann er ein solcher nur als Form werden.

Als solche Form nun ist der Gegenstand des ästhetischen Bewusstseins in Bezug auf den Inhalt des Naturbewusstseins von Kant bestimmt worden. Hierfür mögen einige wichtigere Stellen angeführt werden. In der „Einleitung“ heisst es gelegentlich der ästhetischen Zweckmässigkeit der Natur: „Ein Gegenstand, dessen Form (nicht das Materielle seiner Vorstellung, als Empfindung) die blosse Reflexion über dieselbe (ohne Absicht auf einen von ihm zu erwerbenden Begriff) als der Grund einer Lust an der Vorstellung eines solchen Objectes beurtheilt wird, mit dessen Vorstellung wird diese Lust auch als nothwendig verbunden geurtheilt, folglich als nicht blos für das Subject, welches diese Form auffasst, sondern für jeden Urtheilenden überhaupt“ (S. 30). Hier ist sonach die Form als der Grund

[1]) Vgl. meine Ausführungen im „Princip der Infinitesimal-Methode“ und in Kants Theorie der Erfahrung. 2. Aufl. S. 422 ff., 593 ff.

der Lust bezeichnet, und zwar die Form im Unterschiede sowol von der Empfindung, wie vom Begriffe. Ist diese Form nun Anschauung? Dann wäre eine Erkenntnissweise Grund der Lust. Und die Lust wäre somit eine Lust der Erkenntniss, und das Gefühl wäre ein Vorstellungsgefühl.

Im Fortgange der Entwickelung wird die Form von solcher Anschauungsform deutlich unterschieden. „Ein einzelnes Erfahrungsurtheil, z. B. von dem, der in einem Bergkrystall einen beweglichen Tropfen Wasser wahrnimmt, verlangt mit Recht, dass ein jeder Andere es also finden müsse . . Ebenso macht derjenige, welcher in der blossen Reflexion über die Form eines Gegenstandes, ohne Rücksicht auf einen Begriff, Lust empfindet, . . mit Recht Anspruch auf Jedermanns Beistimmung.“ Die Form, die als Form der blossen Reflexion, der Beurtheilung und Contemplation erscheint, ist nicht Form des Begriffs und auch nicht Form der Anschauung, sondern Form oder Symptom des Gesetzes der zweckmässigen Uebereinstimmung mit dem Spiele der Vorstellungskräfte. Für dieses Spiel ist „die Form des Objectes zweckmässig.“ Aber diese Form der Zweckmässigkeit bringt das Object als Naturobject zur Erscheinung; dass auch für den sittlichen Gegenstand die Form als Form der Zweckmässigkeit wirksam wird, lassen wir hier noch ausser Betracht. Diese Form des Objectes ist „die Form der Zweckmässigkeit in der Vorstellung, dadurch uns ein Gegenstand gegeben wird“ (S. 68). Die Form des Objectes wird somit in der Form der Vorstellung gegründet. Und zwar gilt dies ausdrücklich von der „empirischen Vorstellung der Form eines Gegenstandes“ (S. 141). Ist es doch an der empirischen Vorstellung die Form und Ordnung, die das Verhältniss des Bewusstseins-Spieles darlegt.

Eine wichtige Folgerung aus dieser Ableitung der Form des Gegenstandes aus der Form der Zweckmässigkeit des Vorstellungs-Verhältnisses ist die Abweisung der Reize und Rührungen als Bestimmungsgründe (oben S. 163, 209). „Der Geschmack ist jederzeit noch barbarisch, wo er die Beimischung der Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf . . Indessen werden Reize doch öfters nicht allein zur Schönheit (die doch

eigentlich blos die Form betreffen sollte) als Beitrag zum ästhetischen allgemeinen Wohlgefallen gezählt, sondern sie werden wohl gar an sich selbst für Schönheit, mithin die Materie des Wohlgefallens für die Form ausgegeben" (S. 68). Reiz und Rührung sind Materien der Lust; der ästhetische Inhalt kann nur in der Form des Gefühls bestehen.

Diese Auffassung der Form des Gegenstandes legt daher auch, obzwar sie zunächst nur auf die Naturseite des Gegenstandes bezogen ist, die Verbindung mit der sittlichen Beziehung nahe. Indem der § 42 „vom intellectuellen Interesse am Schönen" des „unmittelbare Interesse an der Schönheit der Natur" zum „Kennzeichen einer guten Seele" macht, beschränkt er dieses Interesse an der „Beschauung der Natur" auf die Formen derselben. „Man muss sich aber wohl erinnern, dass ich hier eigentlich die schönen Formen der Natur meine, die Reize dagegen, welche sie so reichlich auch mit jenen zu verbinden pflegt, noch zur Seite setze, weil das Interesse daran zwar auch unmittelbar, aber doch empirisch ist" (S. 164). Worin liegt es denn, dass die Reize empirischer sind als die Formen? Warum entweiht denn, wie es von mancher Seite — wir haben es bei Winckelmann gesehen — so eifrig behauptet wird, die Farbe die reine Würde der Zeichnung, während Andere wieder die farbig bemalten Bildwerke als echte Formen der Kunst erkennen lehren?

Es ist, wie wir gesehen haben (oben S. 59), lediglich der methodische Werth der Erkenntnissmittel, der den Unterschied zwischen der Form der Zeichnung und der Form der Farbe oder des Stoffs als des Reizes ausmacht. Auch die Farbe beruht auf Schwingungsverhältnissen; aber diese sind nicht in gleicher Anschaulichkeit der Zeichnung zugänglich, wie die Körperformen. Sie werden daher auch nicht, wie die Formen, geometrisch fassbar; sie wirken auf die Empfindung, auf die Erregungsweise des Bewusstseins und demgemäss bestürmen sie das Bewusstsein, indem sie das begleitende, vielmehr das substruirte Bewusstsein der Lust und Unlust erregen. So entstehen allenfalls Empfindungsformen, denen die Ergriffenheit des Empfindungsgefühls entspricht; während die Zeichnungsformen in reinen Vorstellungen sich ausprägen. Je lebendiger diese subjectiven

Formen werden, desto mehr stören und hindern sie das Bewusstsein, von diesen Fesseln des Empfindungsgefühls sich zu befreien und zum Entwurfe der Zeichnungsform den Inhalt zu reinigen.

Diesen Gedanken hat Kant nicht zum Ausdruck gebracht; vielmehr hat er das Interesse an den Formen der Natur, im Unterschiede von den Reizen, auf die „Beigesellung" der moralischen Idee bezogen. Wir wissen bereits, und wollen es noch deutlicher sehen, dass eine solche Beigesellung unnöthig und unzulänglich ist: weil der Naturgegenstand zugleich und durchaus selber auch als Sittengegenstand gedacht und gewollt werden muss, um als Kunstgegenstand fühlbar zu werden. Dennoch hat Kant, dem bei der Absonderung des moralischen Gesichtspunktes von dem theoretischen der Natur die Formen immer schroffer von den Reizen sich trennen mussten, die Disposition der Reize, Formen zu werden, anerkannt: dass sie mit den Formen „zusammenschmelzen". „Die Reize in der schönen Natur, welche so häufig mit der schönen Form gleichsam zusammenschmelzend angetroffen werden, sind entweder zu den Modificationen des Lichts (in der Farbengebung) oder des Schalles (in Tönen) gehörig. Denn diese sind die einzigen Empfindungen, welche nicht blos Sinnengefühl, sondern auch Reflexion über die Form dieser Modificationen der Sinne verstatten, und so gleichsam eine Sprache, die die Natur zu uns führt und die einen höhern Sinn zu haben scheint, in sich enthalten" (S. 167 f.). So deutet er nun die Farbe des Spectrums auf sieben Tugenden. Indessen, wenn es richtig ist, dass die Reize mit den Formen „gleichsam zusammenschmelzend angetroffen" werden, und wenn es ferner richtig ist, dass diese Empfindungen „Reflexion über die Form dieser Modificationen der Sinne verstatten", — dieweil die Farbe Modification des Lichts, mithin in Schwingungen bestimmbar ist, — so ist es nicht nöthig, zu der moralischen Bewusstseinsart in anderem Sinne überzugreifen, als in welchem jedes ästhetische Gefühl durch diese Mitwirkung bedingt ist. Den Unterschied der Form vom Reize vermag die theoretische Bedeutung der Naturform zu begründen. Wenn schon jeder wissenschaftliche Gegenstand nur als Form zum Objecte der

Natur beglaubigt werden kann, so muss auch für den ästhetischen Inhalt die Naturbedingung desselben in der Form bestimmt und auf die Form beschränkt werden.

Wenn wir sonach von diesem einen Punkte absehen, an welchem die theoretische Form mit der moralischen complicirt erscheint, so darf als nachgewiesen angenommen werden, dass der Naturgegenstand, als Bedingung des ästhetischen Bewusstseins, des ästhetischen Gefühls, in die Form des Gegenstandes deutlich und scharf von Kant aufgehoben worden ist. Anders steht es mit der sittlichen Vorbedingung des ästhetischen Inhalts.

Hier ist der Fehler in der Disposition des Problems scharf dahin zu bezeichnen: dass die vom Alterthum auf die ästhetische Reflexion der Modernen übergegangene Trennung des ästhetischen Inhalts in das Schöne und das Erhabene von Kant recipirt und ausgebildet worden ist. Im Erhabenen ist vorzugsweise die moralische Seite, im Schönen vorzugsweise die theoretische beleuchtet worden. Dadurch aber ist der Schein erweckt, als ob es einen ästhetischen Inhalt überhaupt geben könne, der lediglich auf den Naturgegenstand und nicht zugleich auf denselben auch als Sittengegenstand bezogen wäre; als ob es einen Inhalt des ästhetischen Bewusstseins geben könnte, der die beiden Beziehungen nicht vereinigt hielte, die Beziehung der Moral auf den Gegenstand der Natur, und die Beziehung der Natur auf den Gegenstand der Moral. Wegen dieses Mangels in der Disposition ist der sittliche Inhalt nicht vollständig als Stoff für das ästhetische Gefühl gedacht und behandelt worden. Der moralische Inhalt ist freilich als Form gedacht und bestimmt; aber auch für die ästhetische Beziehung als Form behandelt; und das ist der Fehler. Innerhalb der ästhetischen Beziehung muss die moralische Form zum blossen Stoffe herabsinken, um als neue und eigene Form des Bewusstseins auferstehen zu können.

Dieser Mangel in der Anordnung des Stoffes, den die ästhetische Form voraussetzt, dürfte in einem mangelhaften Stande der psychologischen Charakteristik bezüglich des Willensproblems seine Erklärung finden. Die Moral wird von allen Seiten, nicht etwa nur von Kant, zum ästhetischen Bewusstsein in Beziehung

gesetzt; aber es wird dabei nicht von dem Gedanken ausgegangen, dass

die ganze Willensrichtung des Bewusstseins überhaupt eine Voraussetzung und Vorbedingung der ästhetischen Richtung bildet.

Nicht allein das ausgebildete und geregelte, begrifflich fixirte moralische Bewusstsein bildet eine Voraussetzung der ästhetischen Richtung; sondern auch die Willensrichtung schlechthin ist als eine solche erforderlich. Und da die ästhetische Richtung auf dieser allgemeinen Willensrichtung mitberuht, so lässt es sich eher verstehen und grundsätzlich geltend machen, dass der gesammte, auch der zur Moral ausgebildete Inhalt des Willensbewusstseins lediglich — Stoff für die neue ästhetische Richtung wird. Das ästhetische Gefühl wird zur Form an den beiden Stoffarten, dem Natur- oder Erkenntnissinhalt und dem gesammten, die Freiheit einschliessenden Willensinhalt. Auch die Willensstoffart wird im ästhetischen Gefühle zur Form aufgesogen und umgeschaffen. Es wird im ästhetischen Gefühle in der That auch gewollt, nicht blos gedacht; und dennoch weder für sich gedacht, noch für sich gewollt, sondern wie die abstractesten Naturgedanken, so wird auch das lebendig gewollte Sittengesetz nur in Gefühl verweht.

Wenn sonach das Verhältniss des ästhetischen Bewusstseins zu dem moralischen klar gestellt werden soll, so muss zuvor das Verhältniss des moralischen Bewusstseins zu dem Willensbewusstsein überhaupt, dessen Gipfel es bildet, klar gestellt werden. Und hier ist auf eine Lücke in der psychologischen Charakteristik hinzuweisen.

Der Wille wird nämlich entweder als ein abgesondertes Seelenvermögen betrachtet oder aber als eine Unterart des Denkens, also des theoretischen Bewusstseins. Ein Widerspiel zu der ersten Betrachtungsweise und doch derselben vergleichbar ist die Ansicht, dass der Wille überhaupt und in seinem Ursprunge nicht eigentlich Bewusstsein sei, sondern unmittelbare Einwirkung der Materie, des Nervensystems darstelle. Eine Abart der anderen Ansicht ist die Meinung, dass der Wille als Gedanke oder Vorstellung nichts Selbständiges bedeute, sondern

nur einen dynamischen Effect unter den Bewegungen der Vorstellungen bezeichne. Die angedeuteten Ansichten können sämmtlich nicht als zutreffende Bestimmungen dieses wichtigen Faktors im Seelenleben anerkannt werden.

Die Richtungen des Bewusstseins müssen als solche zusammenhängen. Einen Mittelpunkt haben; mithin braucht

1. die Ansicht von den Seelenvermögen nicht weitläufig bekämpft zu werden. Ein richtiger Gesichtspunkt war entweder dabei leitend, oder er kann dieser Auffassung entnommen werden. Es ist der Gedanke, dass die Richtungen des Bewusstseins, als solche, von einander abgesondert werden müssen, um nach ihrer Eigenart charakterisirt werden zu können. Und mit diesem Gedanken verbunden ist der andere, den die Behauptung des Seelenvermögens ausdrückt: dass es eine seelische, eine Bewusstseins-Bethätigung sei, welche als Wille von dem Denken sich unterscheidet. Mithin ist

2. der gegensätzliche und doch verwandte Gedanke, der die Eigenart des Willens so sehr betont, dass er deshalb denselben zum Erfolge des Nervensystems macht, um nur nicht als gewöhnliches und vorzugsweise sogenanntes Bewusstsein, nämlich als Denkbewusstsein den Willen anzuerkennen; diese Wendung ist gänzlich verfehlt.

Der Wille ist Bewusstsein; er gehört nicht mehr der Materie an als das Denken dieselbe voraussetzt, er ist ebensowenig, wie das Denken, unmittelbarer Erfolg der Thätigkeit des Nervensystems. Das Bewusstsein ist nicht allein durch Denken charakterisirbar; die Willensrichtung ist dem Bewusstsein eigenthümlich und unentbehrlich. Wer dem Bewusstsein den Willen nimmt, nimmt ihm die Kraft, nicht zwar im Allgemeinen zu denken, aber grosse Beziehungen des Denkens zum Austrag, und vor Allem die Gedanken überhaupt zum Ausdruck in Worten zu bringen. So selbständig erscheint neben dem Denken das Wollen, dass Jenes ohne Dieses nicht zu derjenigen vollen Entwicklung gelangen könnte, welche für das Denken der Ausdruck im Worte, im Lautgebilde bedeutet.

Es geht also

3. auch die Ansicht in einer falschen Richtung, welche das

Wollen zu einer Unterart des Denkens macht. Denn es ist etwas Anderes, und zwar der Bewusstseinsart nach Anderes, wenn gewollt, als wenn gedacht wird. Freilich muss das Gewollte auch gedacht werden, und insofern ist freilich alles Gewollte auch ein Gedachtes. Aber wegen dieser übergreifenden Beziehnng, die dem Bewusstsein des Denkens zugestanden werden muss, ist dennoch nicht alles Gewollte seiner eigenen Tendenz nach ein Gedachtes. Wenn das Gedachte zum Wortausdruck kommen soll, so muss es, behaupte ich, auch gewollt werden. Aber darum ist das in Worten Gedachte nicht als solches auch ein Gewolltes. Das Wollen bezeichnet eine so selbständige Richtung und Art des Bewusstseins, dass man es annehmen dürfte, selbst wenn die Richtung des Denkens dem Bewusstsein nicht eigen wäre. Wollen könnte das Bewusstsein auch dann, wenn es nicht dächte.

Daher ist

4. auch die vergleichsweise rationellste Ansicht ungenügend und irrig, welche das Wollen zu einer Modification des Vorstellens, nämlich des Strebens vorzustellen macht. Auf die Voraussetzungen, die der Ansicht Herbarts zu Grunde liegen, kann hier nicht näher eingegangen werden. Als Lehngedanke für unsere jetzige Betrachtung mag die Bemerkung genügen, dass Vorstellungen im Gegensatze zu Gefühlen und zum Willen das theoretische Bewusstsein, das Denken vertreten. Mithin bliebe der Wille, wenn er in Modificationen des Strebens der Vorstellungen bestände, immerhin eine Modification — des Denkens. Seine Selbständigkeit ist damit nicht festgestellt, nicht genugsam herausgehoben aus der allgemeinen und vorzugsweise anerkannten Bewusstseinsart. Der Wille ist nicht nur der Ausdruck für Bewegungseffecte unter den Vorstellungen; sondern er hat einen eigenen Ursprung in der Bewusstseinsrichtung zu bezeichnen.

Und nunmehr können wir auch umgekehrt das Richtige in allen diesen vier Betrachtungsweisen hervorheben. Der Wille ist Bewusstsein. Also haben die erste und die dritte Auffassung

Recht, die den Willen als ein Seelenvermögen und als eine Art des Denkens betonen; und zwar ist die erste Ansicht auch darin im Recht, dass sie den Willen als ein besonderes Seelenvermögen behauptet: er ist eine besondere Bewusstseinsart. Wenn das die dritte Ansicht meint, indem sie den Willen zu einer Abart des Denkens macht, so irrt sie nur im Ausdruck: nicht eine Unterart des Denkens, sondern eine Unterart des Bewusstseins ist der Wille.

Und auch die zweite und die vierte Ansicht enthalten werthvolle Winke. So grob materialistisch die zweite Ansicht klingt, dass der Wille dem Nervensysteme selbst ureigenthümlich sei, und nicht erst der Nacharbeit, die das Bewusstsein sonst zugestandenermassen zu leisten hat, zufalle, so ist ihr doch ein richtiger Grundgedanke zu entnehmen; gleichviel ob sie selbst von demselben geleitet wird, oder nicht. Die vierte Ansicht leitet zu diesem Gedanken hinüber, der der zweiten zu Grunde gelegt werden kann. Wenn der Wille ein Streben vorzustellen bedeutet, so ist er ja, als Streben, Bewegung. Und wenngleich die Streb-Bewegung des Bewusstseins nicht gleichbedeutend sein kann und darf mit der materiellen Bewegung, so ist doch, obschon freilich als eine besondere, nämlich seelische Art, die Bewegung als eine Art des Bewusstseins damit anerkannt, und dieser Gesichtspunkt ist zu verfolgen.

Die allgemeine Richtung des Bewusstseins, welcher das Bewusstsein des Willens zugehört, ist die Richtung des Bewusstseins auf Bewegung. Das Bewusstsein des Willens ist Bewusstsein der Bewegung. Es darf nicht als dem Bewusstsein gleichgültig, ihm nicht angehörig, von ihm nicht ausgehend betrachtet werden, dass Bewegung geschehe, ins Werk gesetzt, zur Erscheinung gebracht werde. Man darf nicht meinen, es ginge das Bewusstsein nichts an, dass Bewegungen ausgeführt werden. Das Bewusstsein habe es blos mit dem Produciren von Gedanken, allenfalls auf Grund von Empfindungen, zu thun; was aus diesen Gedanken die Muskeln machen, daran sei das Bewusstsein nicht betheiligt. Das Bewusstsein sei zwar von den Nerven bedingt, aber nur von den centripetalen; die centrifugalen springen auf ein dem Bewusstsein heterogenes Gebiet über.

Solche zu Vorurtheilen verwachsene Meinungen sollte das Eine Bedenken erschüttern: dass ja doch die Bewegungen von Nerven eingeleitet, und dass diese centrifugalen Nerven ihrerseits ebenso vom Bewusstsein in Erregung versetzt werden, wie die centripetalen Nerven die Bewusstseinsthätigkeit veranlassen. Mithin liegt der Ursprung der Muskelbewegung in dem Bewusstsein, von dem die innervirenden Erregungen ausgehen. Und so geht die ganze Bewegung auf das Bewusstsein zurück, welches mit der Thätigkeit der Nerven die der Muskeln zu verantworten hat.

Dagegen nun scheint die Reflexbewegung eine Einspruchs-Instanz zu bilden. Denn in dieser werden Bewegungen, und zwar solche von höchst erspriesslicher Zweckmässigkeit ausgeführt, die dennoch nicht vom Bewusstsein hervorgerufen und controlirt sind. Denn dem Bewusstsein ist seine materielle Vorbedingung in dem entsprechenden Centralorgane entweder zerstört oder durch sonstige Combinationen gehemmt. Wenn sodann die Ansicht im Rechte wäre, welche allen Willen aus den Reflexbewegungen ableitet, so wäre damit der Ursprung des Willens ganz ausserhalb des Bewusstseins gesetzt.

Indessen macht sich mit gleichem Rechte die andere Ansicht geltend: dass die Reflexe abgestumpfte Willenshandlungen seien: und somit wäre der Wille in allen seinen, sei es primitiven, sei es rudimentären Erscheinungen ein Ausfluss des Bewusstseins.

Man darf vielleicht die Entscheidung über diese beiden von einander verwandten Forschern vertretenen Ansichten in die Erörterung legen, welche das Ungenügende in der Ansicht von der Bedeutung der Reflexbewegung gegenüber dem Willensbewusstsein hervorzuheben hat. Es ist falsch, dass bei den Reflexen alle und jede Bewusstseinsthätigkeit ausgeschaltet wäre. Es ist Bewusstsein, welches die nicht beabsichtigte, sondern reflectorisch ausgeführte Armbewegung hervorruft. Es ist nur nicht Denkbewusstsein, sondern Bewusstsein der Bewegung, welches in den Reflexbewegungen und so auch in den Willenshandlungen zum Ausdruck gelangt.

Die Reflexbewegung ist nicht in derjenigen Ausdehnung

interpretirt, welche für die centripetalen Reize selbstverständlich ist, wenn die Theorie die Verbindung zwischen dem sensibeln und dem motorischen Centrum schlechthin anatomisch hinnimmt und aus dieser Annahme die physiologische Erscheinung der Bewegung ableitet. Wo indessen die anatomische Verbindung der Centren nicht für den Behuf der Reflexe in Frage kommt, da wird sie unbedenklich als Vorbedingung für jegliche Verarbeitung des Bewusstseins angesehen. Bei den Reflexen soll die Verbindung der Centren nur Bewegung bewirken; bei den sonstigen Nerventhätigkeiten aber auch Bewusstsein. Das sensible Centrum kann daher auch den Reiz nicht auf das mit ihm für den Reflex verbundene motorische Centrum übertragen, ohne die zu innervirende Bewegung zugleich dem Bewusstsein zur Verarbeitung anzubieten.

Und wie bei den Reflexbewegungen, so ist bei aller Bewegung, die mit dem Willen ausgeführt wird, das Bewusstsein der directe Urheber. Dies ist nicht so zu verstehen, wie die Physiologie und die Nervenpathologie es anerkennen: dass die Bewegungen, die durchgeführt werden sollen, als auszuführende in sogenannten Bewegungsvorstellungen vorgestellt werden. Denn diese Bewegungsvorstellungen sind, obzwar anticipirende, so doch nur reagirende Vorstellungen, nämlich Vorstellungen zwar von auszuführenden, aber auf Grund von bereits ausgeführten Bewegungen. Daher sind diese Bewegungsvorstellungen im Grunde dieselbe Art von Vorstellungen, wie alle Vorstellungen, welche von Empfindungen verallgemeinert werden.

Was wir hier dagegen als Bewusstsein der Bewegung einführen möchten, das ist eine vom Bewusstsein des Denkens unterschiedene, und doch als Bewusstsein festzuhaltende Art und Richtung, welche nicht zur Vorstellung bringt, wie Bewegung früher schon ausgeführt wurde, und wie sie daher auch jetzt und künftig auszuführen sei; sondern welche vielmehr die Richtung und Tendenz in das Vorwärts und Hinaus selbst beschreibt, die alsdann durch die Nerven und Muskeln ausgeführt werden mag. Diese Ausführung selbst sammt der Säurenbildung, in welcher die chemische Natur dieser Muskelbewegung besteht, dieser Vollzug der Bewegung ist nicht der Vollzug des

Bewusstseins der Bewegung. Dieser chemische Abschluss ist sowenig an und für sich Vollzug des Bewusstseins, als bei dem Bewusstsein des Denkens die entsprechende Anfangsbewegung der Nervenreizung an sich schon Ausdruck des Bewusstseins ist. Wie dieses der Anfang und die Vorbereitung, so ist Jenes der Erfolg und Nachtrag des Bewusstseins. Der Zug des Bewusstseins selber aber ist die Richtung, die gleichsam aus dem Bewusstsein herausstrebt und herausdrängt, im Uebergange nicht hängt, sondern hüpft: die blos im Uebergang, im Ueberschritt also auch Bestand hat.

Das ist nicht das Denkbewusstsein, welches in der Vorstellung überhaupt von Element zu Element fortgeht, und in diesem Fortgehen die Verbindung der Elemente zur Einheit der Vorstellung, zur Einheit des Denkens endlich im Begriffe vollzieht. Das ist eine andere Art des Fortgangs, welche vom A aus das B, zu dem es übergeht, in diesem Uebergange erst hervorbringt. Wie hervorbringt? In der Vorstellung des Denkens? Nein, solche Hervorbringung hätte wieder Elemente des Bewusstseins zur Voraussetzung, und wäre nur eine Hervorbringung, wie es jede Art von Vorstellung ist und sein muss. Diese Hervorbringung aber ist eine Schöpfung, weil sie eine solche sein will; weil das Bewusstsein diese Richtung auf ein Element nimmt, welches und sofern es noch nicht da ist, sondern schlechterdings nur, als ein erst hervorzubringendes, Inhalt des Bewusstseins ist. Solches Bewusstsein ist das Bewusstsein der Bewegung, nicht wie sie vorgestellt, noch auch als hervorzubringende vorgestellt wird, sondern wie sie im Bewusstsein sich vollzieht. Leibniz bezeichnete die Begehrung so als *état passager,* wie Aristoteles schon das κινητικόν als ein Seelenprincip normirte.

Die Thatsache also ist das Novum: dass das Bewusstsein diesen Fortgang, dieses Uebersichhinausdrängen, diese Projection in ein Jenseits des Bewusstseins vollführt. Man darf dieses Problem nicht abschwächen zu dem allgemeinen, dass Bewegungen vorgestellt werden. Wie können sie überhaupt im Bewusstsein vollzogen werden? Das ist die Frage. Das Bewusstsein selbst vollzieht sie wirklich, nicht erst die Armbewegung.

Und nur weil und sofern das Bewusstsein sie vollzieht, gelingt die Probe, welche die Armbewegung von dem Exempel giebt.

Wir haben daher (nach oben S. 154)

zwei Arten von Bewusstsein hervorgehend zu denken aus dem hypothetischen Fundament des Fühlens: das Bewusstsein der Vorstellung, welches mit den Empfindungen anhebt, und das Bewusstsein der Bewegung, welches in den Triebbewegungen beginnt.

Beide wirken in einander über. Das Bewusstsein der Bewegung greift in die Entwicklung des Bewusstseins der Vorstellung förderlich ein, weil, wie wir schon sahen, das Bewusstsein des Denkens an Begriffsworte gebunden ist, welche ihrerseits von Lautreflexen und Lautgebilden abhängen. Das Hervorbrechen von Lauten aber ist ein Vollzug des Bewusstseins der Bewegung. Das Bewusstsein hat die Tendenz, in Bewegungen sich zu bethätigen. Der akustische Erfolg steht dabei wiederum nicht im Vordergrunde. Auch dass Raumvorstellungen erzeugt werden, ist schon unter Mitwirkung des Bewusstseins der Bewegung zu erklären. Dass eine Mehrheit von Elementen gereiht und geordnet wird, dieses Verhältniss der Lage mag Ergebniss des Bewusstseins der Vorstellung sein. Aber dass diese Lage als ein Aussen, nicht vorgestellt, sondern hervorgebracht wird, das ist Spur und Zeugniss des Tendenz- und Projections-Bewusstseins, des Bewusstseins der Bewegung. Auf solcher Bewegung des Bewusstseins beruht, wie der Raum, so auch die Zeit, die das Vor gestaltet und hervorbringt.

Ebenso auch beeinflusst das Bewusstsein der Vorstellung das Bewusstsein der Bewegung. Denn die Triebbewegung, die diesem eignet, ist noch lange nicht Wille. Der Wille gehört beiden Arten des Bewusstseins an, setzt beide voraus und beruht auf der Verbindung beider.

Das Sittengesetz, auf welches der Wille gerichtet ist, ist nicht lediglich ein Gedanke, nicht lediglich Erzeugniss des Bewusstseins der Vorstellung: es muss mit der Innervation des Triebes zur Bewegung, es muss mit dem Impulse, der das Bewusstsein hebt und senkt, also Bewegung in demselben hervorbringt, als Inhalt das Bewusstsein erfüllen. Doch ist es auch

nicht lediglich Impuls, nicht lediglich Begierde, sondern ebensosehr muss es rein begrifflich gedacht werden. Die Bewegungen, auf welche das Bewusstsein der Bewegung sich richtet, müssen als Vorstellungen in Begriffen fixirt werden, und die jenen Bewegungen entsprechenden Begriffe sind die Zwecke, auf welche das Wollen nicht lediglich als Begierde, sondern zugleich als Denken sich richten kann. In den Zwecken verbindet sich das Bewusstsein der Bewegung mit dem Bewusstsein der Vorstellung.

Die Zwecke hinwiederum werden zusammenfassbar, ähnlich wie die Begriffe in Grundsätzen, so sie im Sittengesetze. Das ist die höchste Objectivirung, deren der Wille, als Verbindung beider Bewusstseinsarten, fähig wird. In dem Sittengesetze werden alle Objecte, in denen die Zwecke des Willens sich darstellen, vereinigt. Und ebenso wie in dem Sittengesetze die Objectivirung des Willens erfolgt, so vollzieht sich an ihm auch die andere Art der Objectivirung, welche dem Bewusstsein obliegt: die Erzeugung des Subjects.

Das Subject entsteht einerseits im Denken des Begriffs; andrerseits im Bewusstsein der von der Innervation des Bewusstseins der Bewegung projicirten Zwecke. In der Vereinigung beider Bethätigungsweisen gelangt das Ich, gelangt das Selbstbewusstsein zu der vollen Ausstattung seines Inhalts und seiner Beziehungen. Das Ich hält die verschiedenen Arten der Verbindung zusammen. So hat der Wille nunmehr Zwecke als gedachte Impulse; Objecte als Begriffe der Zwecke; und ein Subject als Halt, Träger und Erzeuger dieser impulsiven Zweck-Objecte.

Diese Beziehung aber des Willens auf das Subject führt uns auf die Betrachtung über das Verhältuiss dieser Bewusstseinsart zu den Gefühlen, deren Relativität wir bei dem Bewusstsein der Vorstellung festgesetzt haben (oben S. 157). Wie sich das Fühlen in der Empfindung erhält und nicht minder im Denken, so dass von einem Empfindungsgefühle und einem Denkgefühle geredet werden darf und muss, so erhält sich das Fühlen auch, wenn das Bewusstsein der Bewegung in der elementarsten Triebbewegung aus demselben auftaucht. Wir dürfen daher Bewegungsgefühle in dem Sinne, in dem wir das

Bewegungsbewusstsein verstehen, annehmen: als den Fortbestand des Fühlens bei und in der Innervation. Und wie das Fühlen in der Triebbewegung und im Reflexe sich erhält, so erlischt es auch im Zwecke-Wollen nicht. Und wenn diese Zwecke mit ihren Objecten in dem Gesammtgegenstande und umfassenden Zwecke des Sittengesetzes vereinigt werden, so verstummt vor und in dieser gewaltigen Abstraction, deren das Selbstbewusstsein mächtig wird, dennoch das Fühlen nicht. Demgemäss dürfen wir, wie bei dem Vorstellungsgefühle von Denkgefühlen, so hier von Willensgefühlen, von sittlichen Gefühlen reden, die der objectiven Zweckeinheit, wie dem subjectiven Endzweck gelten.

Diese Gefühle, die von jeher der rationalistischen Ethik Sorge gemacht haben, finden sich folgerichtig ein: weil das moralische Bewusstsein im Bewusstsein der Bewegung wurzelt; weil es seinen Quell hat in den Innervationen und Impulsen, aus welchen alle Projectionen des Bewusstseins auf ein — freilich im Bewusstsein selbst gelegenes, aber über dasselbe hinausstrebendes — Aeusseres, mithin auch die Projectionen auf Zwecke erwachsen. Aber diese sogenannten sittlichen Gefühle sind nichtsdestoweniger der Nachhall des Fühlens in den Willensvorstellungen, den Willensgedanken selbst. Als Gefühle also sind sie, obzwar dem Denken affigirt, vielmehr dem Denken substruirt, dennoch ebenso sinnlich, wie dies die Denkgefühle sind. Dies gilt ausnahmslos von den sittlichen Affecten. Das Mitleid ist ein solches sinnliches Willensgefühl, welches das sittliche Wollen begleiten, aber niemals motiviren, daher schlechterdings nicht charakterisiren kann.

Anders aber steht es mit demjenigen sittlichen Gefühle, welches wir bereits (oben S. 143) als Gefühl der Achtung kennen gelernt haben. Es ist daher nicht zu verwechseln mit der Eigenliebe, die im Märtyrer selbst sich regen mag. Das ist nicht mehr das Gefühl, welches in den Anfängen des Bewusstseins der Bewegung haftet. Da sind alle Triebe und alles ungestüme Thun beschwichtigt. Da unterwirft sich die sinnlich ausgedachte Person der in dem Reiche der Zwecke erstehenden Persönlichkeit. Das Gefühl, welches sich mit diesem Doppel-

Ich verbindet, ist allerdings nicht mehr das ursprüngliche sinnliche Bewegungsgefühl; aber es hat sich bereits das Bedenken geregt, ob es überhaupt als sittliches Gefühl bezeichnet werden dürfe (oben S. 143). Da in dem Gefühle der Achtung das Erhabene unserer Bestimmung hervortritt, so wird damit das Achtungsgefühl zu einem ästhetischen Gefühle. Denn das Erhabene ist ein Moment des ästhetischen Bewusstseins.

Hier haben wir denn nun ein deutliches, gründliches Beispiel von der Auflösung in Gefühl, welche an allem Inhalte in dem ästhetischen Bewusstsein erfolgt. Das Bewusstsein der Vorstellung bleibt nicht in Empfindungen, noch in Begriffen des Denkens fixirt; und das Bewusstsein der Bewegung verharrt nicht in Innervationen, noch in impulsiv gedachten Zweckbegriffen; sondern es verflösst in das zum Gedanken des Endzwecks erhöhte Selbstbewusstsein.

Das ist der Inhalt, den das ästhetische Gefühl auferbaut an den beiden Arten von Inhalt, die sie als Stoff verbraucht. Beide schaffen in ihren Objecten zugleich das Subject. Aber das Subject des Denkens ist nicht fest und lebendig, ohne das des Wollens; und das Subject des Wollens nicht einheitlich, sondern in Impulsen zersplittert, ohne das des Denkens. Das ästhetische Bewusstsein erst einigt und festigt, verlebendigt und concentrirt das Ich. Diese Leistung aber gelingt dem ästhetischen Bewusstsein, weil es nichts Anderes überhaupt zu leisten hat, als diesen Inhalt zu produciren. Aller sonstige Inhalt des ästhetischen Bewusstseins ist nichts als Stoff. Das Ich allein schafft Form an und aus diesen Stoffen. In diesem Inhalte des ästhetischen Ich soll nichts gedacht und nichts gewollt bleiben, sondern lediglich auf Gefühl soll aller Stoff gerichtet werden. Das Gefühl ist die neue Richtung des Bewusstseins, in welcher das erhöhte und eigentliche Selbstbewusstsein als eigentlicher und einziger Inhalt erzeugt wird.

So sehen wir nun, wie weder der Begriffsinhalt, noch der moralische Inhalt beeinträchtigt und verkürzt wird, indem sie beide zum Inhalte des Gefühls verflösst werden. Keinen gediegeneren Inhalt kann das Denken schaffen als den es in dem Begriffe als die Substanz und die Einheit des Denkens erzeugt.

Und keinen gewaltigeren Inhalt kann das Wollen erstreben, als den es in der Persönlichkeit erzeugt, in welcher das Sittengesetz als das Reich der Zwecke in dem Ich als Endzweck und als Selbstzweck sich darstellt. In dem ästhetischen Ich, in dem Inhalt des ästhetischen Gefühls verbinden sich diese beiden Ichheitsprobleme zu der Lösung in demjenigen Selbstbewusstsein, in welchem keine Arbeit des Denkens und kein Ringen des Wollens am Ende mehr stattfindet, sondern nur der Friede der Beschauung das Werk des Genies bezeugt.

Und doch darf der Name des Gefühls für diese Verbindung gebraucht werden. Denn das Vorstellungsgefühl und das Bewegungsgefühl freilich sind beide nur die Mittel und Stoffe, ebenso wie die Vorstellungen selbst und die Impulse. Sie bilden nicht das ästhetische Gefühl als solches. Aber die Auflösung in Gefühl wäre nicht erklärbar, wenn nicht selbst das moralische Bewusstsein im Bewusstsein der Bewegung, und somit im Bewegungsgefühle wurzelte. Diese Wurzel bleibt erhalten; aber die Krone hat eigenen Saft und eigenes Leben; die Benennung des ästhetischen Gefühls hat eigene Bedeutung, und darf nur noch anklingen an jene sinnlichen Gefühle der Vorstellung und der Bewegung. Es ist

das Gefühl der Form alles Inhalts, in welcher alle Art von Object in die höchste Lebenseinheit des ästhetischen Selbstbewusstseins überströmt.

Von hier aus lässt es sich nun auch genauer verstehen, wie es nicht blos „Beigesellung" ist, welche zwischen der moralischen Idee und dem Kunstwerke stattfindet; sondern dass es schlechterdings Unterordnung ist, welcher sich ebenso unbedingt der moralische, wie der theoretische Inhalt für die Form des ästhetischen Gefühles zu unterwerfen hat. Aber es ist auch jetzt nicht mehr blos für die Definition des ästhetischen Formgefühls als erforderlich einzusehen; sondern es lässt sich zugleich psychologisch verstehen und aus der ganzen Entwickelung des Bewusstseins überschauen. Denn diese Unterordnung unter das Kunsterforderniss macht sich nicht erst am Ende und Gipfel der Kunsterzeugung geltend; sondern sie stellt sich von Anfang

an ein; mit ihr beginnt und in ihr verläuft das sich entwickelnde ästhetische Seelenleben.

Wie das Bewusstsein der Bewegung schon in der Erzeugung des Lautgebildes für das Bewusstsein der Vorstellung mitspricht, so lässt sich schon in der Erzeugung des Singlautes die Richtung auf die dereinstige Kunst vernehmen. Und wie die Laut-Werkzeuge diese Triebbewegung des Bewusstseins zum Ausdruck bringen, so projicirt das Bewusstsein mit Auge und Hand, mit dem Getaste, als den Anfängen alles Empfindungslebens, zugleich auch die Keime der Kunst.

Nicht darin allein ist das moralische Bewusstsein dem ästhetischen untergeordet, dass letzteres die sittliche Idee nach der Selbständigkeit der ästhetischen Richtung des Bewusstseins zur Darstellung zu bringen hat; sondern darin schon zeigt sich dieser Zusammenhang: dass in dem Bewusstsein der Bewegung der Trieb, wie zum Gesang und zur Sprache, so auch zur plastischen Gestaltung, zur tastenden Bildung und zur beschauenden Zeichnung rege wird. Diese Bewegungs-Tendenz, dieser Projectionstrieb des Bewusstseins ist schon in seinem ersten Beginne das, was in seiner complicirten Entwickelung als moralisches Bewusstsein zu einer solchen Richtung des Bewusstseins auswächst, welche einen grossen und geordneten Stoff der ästhetischen Richtung überliefert. Aber der Anfang dieses Zusammenhangs, dieser Verwachsung und Verflössung geht auf die ersten Triebe zurück, die jenen beiden ersten Bewusstseinsarten gleichmässig zu Gute kommen, und in denen ausserdem bereits am gedachten, wie am gewollten Stoffe die Richtung auf die Kunst ansetzt.

So verstehen wir den Zusammenhang des theoretischen und des moralischen Bewusstseins im ästhetischen Gefühlsbewusstsein. In dieser Bestimmtheit aber hat Kant die Auflösung des sittlichen Inhalts neben dem Naturinhalte in die Form des Gefühls, wie wir oben (S. 232 f.) sagten, nicht vollzogen.

Wir haben nunmehr zu verfolgen, wie dieser Mangel der Disposition hervortritt in der Gliederung des ästhetischen Inhalts, in der Exposition der ästhetischen Momente, und in der Beschreibung und Beleuchtung des Spiels des Bewusstseins;

wie er hervortritt theils an den Mängeln in der Bestimmtheit der entwickelten Gedanken, — durch welche jedoch das zu Grunde liegende Princip nur um so tiefer erkennbar wird — theils an den Ergänzungen und Berichtigungen, welche nach der einmal getroffenen Disposition sich nachträglich als nothwendig erwiesen, vielmehr aber in die Disposition selbst schon hineingehörten.

Dieser Mangel der Disposition zeigt sich vor Allem in der Beschränkung des Spiels der „Bewusstseinskräfte" und zwar zunächst beim Schönen auf die Einbildungskraft und den Verstand: während auch der Wille in diesem Spiele mitwirkt.

Wir haben nun darauf zu achten, einmal wie durch Auslassung des Willens die Herbeiziehung der moralischen Idee nichtsdestoweniger nothwendig wurde, aber Verschiebungen und Verdunkelungen des Verhältnisses zur Folge hatte; ferner aber auch, wie in das Spiel und das Verhältniss selber, als latenter Faktor, der Wille und das moralische Bewusstsein hineingezogen wurden, sodass die Auslassung dadurch ihre Berichtigung erfuhr und ihren Schaden wieder gut machte.

Die hauptsächliche, erste und ganz offen liegende Berichtigung besteht in der Charakteristik, welche die überschauende „Einleitung" von der Urtheilskraft als „Mittelglied" zwischen Verstand und Willen giebt. Ein solches Mittelglied zwischen Naturerkenntniss und Moral bildet die Urtheilskraft überhaupt, insbesondere aber die ästhetische Urtheilskraft. Und während die Naturteleologie nur ein „regulatives Princip" ist, so ist die ästhetische Teleologie „in Ansehung des Gefühls der Lust oder Unlust ein constitutives Princip" (S. 38). Nun verbindet sie aber Natur und Freiheit; mithin muss das vermittelnde Seelenvermögen des Gefühls auch zur Freiheit wie zur Natur Bezug haben, und mit beiden Inhalten, vor Allem aber mit beiden Bewusstseinsarten sich ins Spiel setzen.

Ebenso wird auch in der „Einleitung" bei der Charakteristik der ästhetischen Zweckmässigkeit diese als eine Zweckmässigkeit bezeichnet nicht allein der Objecte „gemäss dem Naturbegriff am Subjecte", sondern auch des Subjects in Ansehung der Form oder Unform der Gegenstände „zufolge dem

Freiheitsbegriffe" (S. 32). Wo aber ein Verhältniss zur Freiheit besteht, da tritt die praktische Vernunft mit ins Spiel der Bewusstseinskräfte ein. Es ist somit thatsächlich der Wille als ein mitspielender Faktor anerkannt. Oder soll man die Beziehung auf die Freiheit, welche hier auf das Erhabene beschränkt wird, buchstäblich nehmen, — und das Erhabene aus der Aesthetik ausschliessen?

Was nun zunächst die beiden beim Schönen ausdrücklich genannten Vorstellungskräfte betrifft, so muss man sich erinnern, dass Verstand und Einbildungskraft auch bei der Bildung der theoretischen Erkenntniss eine wichtige Rolle spielen. Kant selbst führt Beide in Beziehung auf Erkenntniss auch hier ein (S. 61). Der Verstand aber wird in dem Kapitel von der „transscendentalen Deduction der Kategorien" erster Bearbeitung als ein Verhältniss zwischen Apperception und Einbildungskraft definirt (Kr. S. 129). Auch das Bild des „Spiels" findet sich dort (Kr. S. 117). Wenn nun in einem Spiele von Verstand und Einbildungskraft das Gefühl der Lust bestehen soll, so würde damit alle Erkenntniss zum Lustgefühle werden. Dieser Frage hat Kant freilich vorgebeugt, wie wir dies (oben S. 178) erwogen haben. In der That ist eine gewisse Lustanlage die Grundbedingung aller Erkenntniss, weil darauf das erste Erforderniss derselben, die „allgemeine Mittheilbarkeit" beruht. Aber diese allgemeine Mittheilbarkeit ist doch nur eines der Momente, durch welche das Gefühl von dem Unsäglichen der Lust befreit und begriffsartig fixirt wird. Das ästhetische Gefühl hat doch neben dieser allgemeinen Gefühlsbedingung noch einen ganz specifischen Werth. Mithin muss das Spiel, welches überall ins Werk gesetzt wird, hier noch eine ganz besondere Wendung nehmen; Verstand und Einbildungskraft müssen von anderen Seiten noch sich zeigen und ihre Künste produciren können, wenn in ihrem Spiele hier das specifische Gefühl, das ästhetische Bewusstsein sich soll bilden können. Kant selbst macht folgenden Unterschied: zwischen der Belebung zu der durch Begriffe bestimmten Beziehung auf ein Object und der „Belebung zu unbestimmter, aber doch . . einhelliger Thätig-

keit“ (S. 63). Warum aber hat das Bewusstsein Freude an „unbestimmter“ Thätigkeit?

Das Problem liegt nicht eigentlich beim Verstande; denn dieser braucht auch hier nur das zu leisten, was stets und überall seines Amtes ist. Er ist „das Vermögen der Begriffe“. Und in dieser haarspaltenden und gruppenbildenden Thätigkeit soll er auch hier nicht nachlassen. Die ästhetische Richtung kann für den von ihr zu erzeugenden Forminhalt keinen Stoff gebrauchen, der von blödem, stumpfem Verstande zubereitet wäre. Je schärfer das Denken, je genauer die Begriffe, je feiner die Einheiten, je weiter die Umfänge, desto bearbeiteter ist der Stoff. Aber auch nicht mehr denn als behauener Stoff gilt die abstracteste Einheit, welche das Denken dem ästhetischen Gefühle überliefert. Der Verstand also hat nichts Besonderes, sondern nur aufs sorgfältigste und in höchster Entwicklung seine Schuldigkeit zu thun.

Andere Erwartungen aber richten sich auf die Einbildungskraft. Dieselbe wird in dem Kapitel von der „transscendentalen Deduction der Kategorieen“ in allen Beziehungen beleuchtet und für die Kategorie wie für die Apperception zur Erklärung verwendet. Die erste Bearbeitung giebt sich ausdrücklich dem Gefühle dieser neuen psychologischen Entdeckung hin: „dass die Einbildungskraft ein nothwendiges Ingredienz der Wahrnehmung selbst sei, daran hat wohl noch kein Psychologe gedacht“ (Kr. S. 130). Aber nirgends wird die Einbildungskraft in Bezug auf die in ihr waltende Gesetzlichkeit anders beschrieben als der Verstand. Wegen dieser ihrer die Kategorie zur Apperception verbindenden und die Apperception in die Kategorie entfaltenden Gesetzlichkeit wird sie als „transscendentale Synthesis der Einbildungskraft“ bezeichnet. Hier dagegen vertritt der Verstand das Gesetz; der Einbildungkraft aber ist überall und ausschliesslich „Freiheit“ zugewiesen.

Diese Freiheit bedeutet zunächst zwar den ungehemmten Flug des Pegasus. Und es ist nothwendig, unter den Arten des theoretischen Bewusstseins diesen Unterschied hervorzuheben. So sehr Verstand und Einbildungskraft mit dem moralischen Bewusstsein ins Spiel zu setzen sind, so muss doch ein engeres Ver-

hältniss zwischen Einbildungskraft und Verstand sich bilden. Das Bewusstsein der Vorstellung, mit welchem das ästhetische Bewusstsein operirt, hat nicht etwa in Bausch und Bogen den theoretischen Inhalt aufzunehmen, das Naturbewusstsein in seiner Spitze als Begriffsdenken abzuheben; sondern es hat dem Denken der Begriffe selber vorerst noch einen Widerpart zu stellen, mit dem es ein engeres Spiel auszutragen hat. In diesem Spiele hat sich der Begriff des Vorstandes mit dem Bilde der Einbildungskraft zu messen; und die Regel dieses Spiels ist: dass Keines das Andere matt setze, sondern dass sie im Kampfe Beide wachsen. Die Freiheit der Einbildungskraft bezeichnet das, was man vorzugsweise unter der ästhetischen Phantasie zu verstehen pflegt, während das Ueberwuchern des Verstandes das Gefühl kalt und den ästhetischen Inhalt platt macht. Das Belebende auf Seiten des Bewusstseins der Vorstellung liegt in dieser Freiheit der Einbildungskraft. Aber damit ist dieselbe keineswegs erschöpft.

Die Einbildungskraft soll das Mannichfaltige der Anschauung nicht blos in der synthetischen Einheit des Begriffs zur Einheit kommen lassen; sie soll eine solche Einheit auch im Bilde herstellen. Damit gemahnt die Einbildungskraft an die Schranken, die allen bedingten Vereinigungen des Denkens gesetzt sind: die Totalität der Bedingungen bleibt aufgegeben, bleibt versagt; und doch als Aufgabe bestehen. Es giebt sonach Eine Art von Begriffen, die kein Bild vertragen und kein Bild finden, nämlich die von Bedingungen und Begriffen, die in einem Unbedingten oder einer Totalität abgeschlossen sein wollen. Die Totalität der Bedingungen kann durch die geschlossene Kreislinie nicht abgebildet werden, und ebensowenig durch das Bild einer Ellipse. Hier versagt die Anschauung, hier hat die Einbildungskraft sich zurückzuziehen.

An diese den Verstand in den Vernunft-Ideen begrenzende Aufgabe erinnert auch hier der Name der Einbildungskraft. Und wie die Einbildungskraft, so gemahnt auch die Freiheit, die ihr zugesprochen wird, an diese ihre Leistung für die Aufgaben der Vernunft, insbesondere also für die Aufgaben, welche die sittliche Idee bezeichnen: an den Inhalt kurz des mora-

lischen Bewusstseins. Und es genügt nicht, dass diese Vernunftbeziehung der Einbildungskraft beim Erhabenen vorzugsweise in Discussion kommt.

Wie sehr von vornherein Kant den ganzen Nachdruck auf die Einbildungskraft gelegt hat, kann man aus dem § 1 und zwar auffällig bemerken. „Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand aufs Object zum Erkenntnisse, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstande verbunden) aufs Subject und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben“ (S. 43). Dieses „vielleicht“ ist sehr bezeichnend; denn in der That besteht ja das Gefühl der Lust nur in dem Verhältnisse und Spiele der beiden Bewusstseinskräfte. Das „vielleicht“ lässt aber erkennen, dass Kant den Leser auf die Einbildungskraft, als den Schwerpunkt dieser Bewusstseinsbewegung, von vornherein hinweisen wollte.

Demgemäss zieht auch die „Allgemeine Anmerkung“ zur Analytik des Schönen die Summe derselben dahin, „dass Alles auf den Begriff des Geschmacks hinauslaufe: dass er ein Beurtheilungsvermögen eines Gegenstandes in Beziehung auf die freie Gesetzmässigkeit der Einbildungskraft sei“ (S. 91). Muss denn aber nicht auch die Beziehung auf den Verstand beurtheilt werden? Die Frage beantwortet sich durch die Bestimmung, die hier der Einbildungskraft gegeben wird: die „freie Gesetzmässigkeit“. „Allein dass die Einbildungskraft frei, und doch von selbst gesetzmässig sei, d. i. dass sie eine Autonomie bei sich führe, ist ein Widerspruch. Der Verstand allein giebt das Gesetz.“ Der Widerspruch hebt sich durch die „Gesetzmässigkeit ohne Gesetz“, welche diese Gesetzmässigkeit der Einbildungskraft auszeichne, entsprechend der „Zweckmässigkeit ohne Zweck“, als welche deshalb auch die „freie Gesetzmässigkeit des Verstandes“ hier bezeichnet wird. Beim Verstande bezieht sich also die Freiheit auf den Zweck, von dem die Zweckmässigkeit befreit sei; das ist aber auch der unmittelbare Sinn der Freiheit bei der Einbildungskraft: dass sie „eine subjective Uebereinstimmung der Einbildungskraft zum Verstande“ bedeute.

Die Beziehung zum Verstande ist somit der Einbildungskraft in ihrer Freiheit immanent, — sodass der Verstand geradezu einmal auch weggelassen werden kann.

Die Anwendungen, welche hier von dieser ersten Stufe der Freiheit der Einbildungskraft gemacht werden, sind schon sehr instructiv. „Geometrisch - regelmässige Gestalten" sind nicht echte „Beispiele der Schönheit". „Regelmässigkeit . . ist zwar die unentbehrliche Bedingung (conditio sine qua non), den Gegenstand in eine einzige Vorstellung zu fassen, und das Mannichfaltige in der Form derselben zu bestimmen. Diese Bestimmung ist ein Zweck in Ansehung der Erkenntniss, und in Beziehung auf diese ist sie auch jederzeit mit Wohlgefallen . . verbunden. Es ist aber alsdann blos die Billigung der Auflösung, die einer Aufgabe Genüge thut, und nicht eine frei und unbestimmt-zweckmässige Unterhaltung der Gemüthskräfte mit dem, was wir schön nennen, und wobei der Verstand der Einbildungskraft und nicht diese jenem zu Diensten ist" (S. 93). Die Freiheit bedeutet sonach die „unbestimmt - zweckmässige Unterhaltung"; nicht bestimmt nämlich ist die Einbildungskraft vom Begriffe, vom Verstande.

Freilich wird im Fortgange sogleich die Einschränkung nothwendig: „doch unter der Bedingung, dass der Verstand dabei keinen Anstoss leide." Wie macht der Verstand nun aber diese Bedingung geltend? Wo ist die Grenze „für den „Englischen Geschmack in Gärten, den Barockgeschmack an Mobilien" und für das „Groteske"? Warum hat Marsden „in seiner Beschreibung von Sumatra" Unrecht, dass „die freien Schönheiten der Natur den Zuschauer daselbst überall umgeben und daher wenig Anziehendes für ihn haben; dagegen ein Pfeffergarten, wo die Stangen . . in Parallellinien Alleen zwischen sich bilden, wenn er ihn mitten in einem Walde antraf, für ihn viel Reiz hatte"? Warum muss der Versuch, „sich einen Tag bei seinem Pfeffergarten aufzuhalten, . . der Einbildungskraft einen lästigen Zwang" anthun? Warum gefällt dieses „steif Regelmässige" nicht?

Ein anderes Beispiel, das Kant hier anführt, weist auf diejenige Bewusstseinsart hin, welche eigentlich die Einbildungs-

kraft beschwingt; und vor welcher, wenn nur sie es ist, die sich in der Einbildungskraft spüren lässt, der Verstand sein Veto aufgiebt. Dass wir den „Gesang der Vögel" länger sollen hören können als den der Menschen, beruhe nicht auf der Freiheit von der musikalischen Regel; sondern „hier vertauschen wir wohl unsere Theilnehmung an der Lustigkeit eines kleinen beliebten Thierchens mit der Schönheit seines Gesanges". Mithin spricht hier die Moral mit, wenn auch nur in der Vorstufe der Sympathie. Die Freiheit der Einbildungskraft ist sonach im letzten Grunde nicht Unabhängigkeit vom Verstande, sondern Fähigkeit für — die Vernunft. Bei der Freiheit im Kantischen Sprachgebrauche ist nicht sowol zu fragen: wovon? sondern wozu?

Indessen auf diese moralische Freiheit spielt die Charakteristik nur hinüber. Auch ohne die Beziehung auf die Vernunft, die das Erhabene ausmacht, liegt schon in der Beziehung der Einbildungskraft auf den Verstand, also in der schönen Einbildungskraft allein jene stille Mitwirkung des moralischen Inhalts. Aber diese Mitwirkung wird keineswegs überall für die Freiheit der Einbildungskraft geltend gemacht. Und es ist interessant, die Hauptstellen zu vergleichen, um wahrzunehmen: wie Kant die Freiheit bisweilen lediglich psychologisch, gleichsam als Willkür, als „freies Spiel", bisweilen aber wieder durchaus in der moralischen Hinsicht gedacht hat.

Besonders charakteristisch jedoch sind Stellen der ersteren Art, in welchen lediglich psychologisch die Freiheit beschrieben wird, aber so, dass an ihnen die Unterordnung der Einbildungskraft unter den Verstand ausgesprochen ist; während anderwärts der Verstand der Einbildungskraft „zu Diensten" ist. Hierdurch zeigt sich denn deutlich, dass die Souveränetät der Einbildungskraft, in gewissen Schranken auch dem Verstande gegenüber, lediglich auf der Mitwirkung des Moralischen in ihr beruht.

Die psychologische Bedeutung der Freiheit formulirt der § 35 ausdrücklich als das Princip des Geschmacks. Weil dem ästhetischen Urtheile kein Begriff vom Objecte zu Grunde liege, „so kann es nur in der Subsumtion der Einbildungskraft selbst . . unter die Bedingungen, dass der Verstand überhaupt von

der Anschauung zu Begriffen gelangt, bestehen" (S. 149). Die Einbildungskraft „schematisirt ohne Begriff", darin besteht ihre Freiheit; aber sie ist dem Verstande unterworfen für die Bedingung, dass überhaupt Begriffe aus ihren Bildern entstehen. Und demnach regelt sich in der That die Freiheit der Einbildungskraft durch die Gesetzmässigkeit des Verstandes. Nicht im einzelnen Bilde, dass dieses einen bestimmten Begriff darstelle, bestimmt der Verstand die Einbildungskraft; sondern in der Bewusstseinserzeugung überhaupt: dass die Einbildungskraft nicht selber Gebilde ausbrüte. „Denn aller Reichthum der Einbildungskraft bringt in ihrer gesetzlosen Freiheit nichts als Unsinn hervor" (S. 189). Der Geschmack ist demgemäss das „Princip der Subsumtion, aber nicht der Anschauungen unter Begriffe, sondern des Vermögens der Anschauungen, oder Darstellungen (d. i. der Einbildungskraft) unter das Vermögen der Begriffe (d. i. den Verstand), sofern das erstere in seiner Freiheit zum letzteren in seiner Gesetzmässigkeit zusammenstimmt" (S. 149). Wo diese Freiheit besteht, wo kraft solcher Freiheit die Einbildungskraft „den Verstand erweckt, und dieser ohne Begriffe die Einbildungskraft in ein regelmässiges Spiel versetzt, da theilt sich die Vorstellung, nicht als Gedanke, sondern als inneres Gefühl eines zweckmässigen Zustandes des Gemüths mit" (S. 160). Hier ist sonach die Freiheit als psychologischer Factor der Urheber des ästhetischen Gefühls.

Diese psychologische Bedeutung der Freiheit der Einbildungskraft für die Belebung des Bewusstseins wird zu einer besondern psychologischen Bedingung für das Genie ausgebildet: sie ergiebt den Begriff des Geistes. „Geist in ästhetischer Bedeutung heisst das belebende Princip im Gemüthe" (S. 181). „Nun behaupte ich, dieses Princip sei nichts anders, als das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen; unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlasst, ohne dass ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann. — Man sieht leicht, dass sie das

Gegenstück (Pendant) von einer Vernunftidee sei, welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine Anschauung (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann.“ Somit ist Geist die Einbildungskraft für die Darstellung solcher Ideen, die viel zu denken veranlassen, ohne dass ihnen ein bestimmter Gedanke adäquat würde.

In der Entwickelung dieses Begriffs für die Charakteristik des Genies darf es wol als lehrreich bezeichnet werden, wie die beiden Motive des Gedankens von der freien Einbildungskraft durch einander gehen, dennoch aber sich sehr bestimmt von einander absondern lassen. Es wird zunächst damit wieder begonnen, dass die Einbildungskraft „als productives Erkenntnissvermögen“ sehr mächtig sei „in Schaffung gleichsam einer andern Natur, aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche giebt.“ In dieser Umbildung aber wirkt doch schon die Moral mit. „Wir unterhalten uns mit ihr, wo uns die Erfahrung zu alltägig vorkommt, bilden diese auch wohl um, . . aber doch auch nach Principien, die höher hinauf in der Vernunft liegen, . . wobei wir unsere Freiheit vom Gesetze der Association . . fühlen, nach welchem uns von der Natur jener Stoff geliehen, der von uns aber zu etwas ganz Anderem und was die Natur übertrifft, verarbeitet werden kann“ (oben S. 200). Die Principien also, die höher hinauf in der Vernunft liegen, sind es offenbar hier, vermöge deren die Einbildungskraft die Natur übertreffen kann.

So wird der Name der Idee, welcher der Vorstellung der Einbildungskraft, scheinbar entgegen dem Vorschlage der Kritik (S. 274) hier zuertheilt wird, durch diese doppelte Beziehung gerechtfertigt. „Man kann dergleichen Vorstellungen der Einbildungskraft Ideen nennen, eines Theils darum, weil sie zu etwas über die Erfahrungsgrenze hinaus Liegendem wenigstens streben, und so einer Darstellung der Vernunftbegriffe (oder intellectuellen Ideen) nahe zu kommen suchen, . . andererseits und zwar hauptsächlich, weil ihnen, als inneren Anschauungen, kein Begriff völlig adäquat sein kann.“ Man muss jedoch auch bei der moralischen Beziehung Unterschiede machen. So versinnlicht der Dichter in den Ideen vom „Reich der Seeligen“, vom „Höllenreich“ und von der „Ewigkeit“ nur sittliche Ideen, „Vernunft-

ideen", oder er strebt, wo er Beispiele in der Erfahrung findet, wie „den Tod, den Neid und alle Laster, ingleichen die Liebe, den Ruhm," dieselben „in einer Vollständigkeit sinnlich zu machen, für die sich in der Natur kein Beispiel findet." Er vermag dies vermittelst einer Einbildungskraft, „die dem Vernunftvorspiele in Erreichung eines Grössten nacheifert." Kant erkennt dies als das eigentlich Poetische in allen Künsten, wenigstens sagt er, es sei „eigentlich die Dichtkunst, in welcher sich das Vermögen ästhetischer Ideen in seinem ganzen Maasse zeigen kann." Indessen erkennt er in dieser gleichsam allegorisirenden Technik der Einbildungskraft keineswegs den „Geist" derselben. „Dieses Vermögen aber für sich allein betrachtet ist eigentlich nur ein Talent (der Einbildungskraft)." Das ist nicht die Beziehung auf die Moral, welche die Einbildungskraft selbständig nimmt. Hier dient sie nur einem heterogenen Bewusstsein. Worauf es „hauptsächlich" ankomme, das sei die Freiheit, derzufolge ihr kein Begriff „völlig adäquat" werde. Diese ursprünglich psychologische Freiheit, welche das Kapitel von den Attributen erleuchtet, ist dennoch aber auch mit der moralischen Freiheit complicirt.

Im Unterschiede von dem blossen „Talente der Einbildungskraft", ist dieselbe „schöpferisch", wenn sie einem Begriffe eine Vorstellung unterlegt, die „für sich allein soviel zu denken veranlasst, als sich niemals in einem bestimmten Begriffe zusammenfassen lässt, mithin den Begriff selbst auf unbegrenzte Art ästhetisch erweitert" (S. 183). Solche Erweiterungen eines Begriffs sind die Attribute, als „Nebenvorstellungen der Einbildungskraft". Aesthetische Attribute sind der „Adler des Jupiter", der „Pfau der mächtigen Himmelskönigin"; sie sind nicht logische Attribute der Schöpfung; sondern dienen „eigentlich" nur, „um das Gemüth zu beleben, indem sie ihm die Aussicht in ein unabsehbares Feld verwandter Vorstellungen" eröffnen. So sehen wir ihn auch hier wieder aus der psychologischen Stilistik in die Moral hinübergreifen. Dieselbe Beziehung verrathen auch die Beispiele.

So belebe „der grosse König" in einem seiner Gedichte „seine Vernunftidee von weltbürgerlicher Gesinnung" durch ein

Attribut, indem er den Abschied aus dem Leben mit dem Glanz der Abendsonne, als „den letzten Seufzern für das Wohl der Welt“, vergleicht. Dennoch aber soll es „mit einem Worte“ dabei bleiben, dass die ästhetische Idee durch ihre „Mannichfaltigkeit von Theilvorstellungen“, ihr „Unnennbares“ die Sprache zum Geiste belebe. Sie schafft Leben, weil sie einen Ueberschuss an Vorstellungen hat, den der Verstand für sich nicht erwerben konnte; sie hat „doch ungesucht, reichhaltigen . . Stoff für den Verstand, worauf dieser in seinem Begriffe nicht Rücksicht nahm, zu liefern“, den sie „zur Belebung der Erkenntnisskräfte, indirect also doch auch zu Erkenntnissen anwendet“ (S. 185 f.). Durch diesen Ueberschuss an Ideenkraft bezeugt sich das Genie: dasselbe besteht „in dem glücklichen Verhältnisse, welches keine Wissenschaft lehren und kein Fleiss erlernen kann, zu einem gegebenen Begriffe Ideen aufzufinden, und andererseits zu diesen den Ausdruck zu treffen.“ Die Ideen des Genies sind nicht Begriffsvorstellungen, sondern Ueberschussvorstellungen, die dem Begriffe ungeahnte Nahrung geben.

Dieses „Unnennbare“ der ästhetischen Ideen macht den „Geist“ aus. Und wie die Ideen durch ihren Beziehungs-Umfang den Begriff übertreffen, so ist auch der Ausdruck über dem Wortausdruck der Begriffe erhaben. „Der Ausdruck mag nun in Sprache, Malerei oder Plastik bestehen, er erfordert ein Vermögen, das schnell vorübergehende Spiel der Einbildungskraft aufzufassen und in einen Begriff . . zu vereinigen.“ So wird, wie wir hier auf einmal sehen, freilich das Spiel „in einen Begriff“ vereinigt. Aber dieser Begriff ist der Ueberschussbegriff, der das „Unnennbare“ ausdrückt. Die Parenthese zu „in einen Begriff“ besagt: „der eben darum original ist und zugleich eine neue Regel eröffnet.“ Dieser das Spiel der Einbildungkraft vereinigende Begriff ist die Regel, welche das Genie, „als Natur“ als Natur des Subjects der Kunst giebt.

Nach der Dialektik kommt die „Anmerkung I“ nochmals auf diese Charakteristik der ästhetischen Idee, im Vergleiche mit den Vernunftideen zurück. „Nun glaube ich, man könne die ästhetische Idee eine inexponible Vorstellung der Einbildungskraft, die Vernunftidee aber einen indemonstrabeln Begriff der

Vernunft nennen" (S. 217). „In ihrem freien Spiele" wird (S. 219) dieser selben Erklärung hinzugefügt. Exponiren heisst: „eine Vorstellung der Einbildungskraft auf Begriffe bringen." Wie an einer Vernunftidee die Einbildungskraft den Begriff nicht erreicht, so „erreicht bei einer ästhetischen Idee der Verstand durch seine Begriffe nie die ganze innere Anschauung der Einbildungskraft." Auch diese Bestimmung erscheint zunächst vorwiegend psychologisch, das Verhältniss der Einbildungskraft zum Begriffsverstande zu betreffen. Aber indem hiernach die Erklärung des Genies als „des Vermögens ästhetischer Ideen" gegeben wird, so wird der wiederholte Ausdruck „die Natur im Subjecte" hier als „das übersinnliche Substrat aller seiner Vermögen" erklärt, welches „zum subjectiven Richtmaass" diene. Jenes Substrat enthält, wie wir oben (S. 214 ff.) gesehen haben, die Aufgabe: alle Richtungen zu harmonisiren. Es ist daher der treffende und verständliche Ausdruck höchster Zweckmässigkeit des Bewusstseins, „der letzte durch das Intelligible unserer Natur gegebene Zweck" (S. 219). So weist denn doch diese Freiheit der inexponibeln Vorstellung auf die Vernunftidee, auf das intelligible Substrat, auf das Ding an sich oder die Aufgabe der Zweckmässigkeit in der Harmonisirung des Bewusstseins hinaus.

Den Schluss der ganzen Abhandlung, vor dem Anhang jedoch, macht der § 58 „von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit." Wir werden diese Fassung besonders zu betrachten haben. Jetzt sei nur darauf aufmerksam gemacht, dass in diesem Zusammenhange die „Analogie" zwischen dem ästhetischen und dem moralischen Urtheile erörtert wird. Und diese Erörterung schliesst mit dem Satze: „der Geschmack macht gleichsam den Uebergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse, ohne einen zu gewaltsamen Sprung, möglich, indem er die Einbildungskraft auch in ihrer Freiheit als zweckmässig für den Verstand bestimmbar vorstellt, und sogar an Gegenständen der Sinne auch ohne Sinnenreiz ein freies Wohlgefallen zu finden lehrt" (S. 232). Hier dient somit die Freiheit der Einbildungskraft ganz ausdrücklich dem moralischen Interesse; sie ist die Freiheit „von Sinnenreizen", welche frei-

lich eine Vorbedingung des ästhetischen Bewusstseins ist, eine solche, welche der Form des ästhetischen Inhalts als Stoff, nämlich als moralischer Inhalt dient. So deutlich und unverkennbar gehen die Fäden in der Freiheit der Einbildungskraft durch einander: die einen zeigen die Gedankenfülle an, die anderen den übersinnlichen Flug und die endzweckhafte Reinheit der ästhetischen Ideen.

Das Schöne.

Auch abgesehen von ihrer Freiheit lässt sich in den Entwickelungen des Begriffs der Einbildungskraft selbst ein Unterschied bemerken zwischen der Beziehung auf die Moral und der mehr psychologischen Function. Diese Doppelbedeutung der Einbildungskraft werden wir bei dem Erhabenen noch genauer, als es schon im Vorhergehenden hervortrat, zu beachten haben. Jetzt haben wir die Complication, die auch im Schönen selbst mit der Moral nicht vermieden werden konnte, zu erörtern. Weder kann die Analytik des Schönen zu Stande kommen, ohne positiv zum Sittlichen das Schöne in Bezug zu setzen, noch kann es überhaupt bei dieser Analytik sein Bewenden haben: am Schlusse der ganzen Dialektik wird das Schöne erst zum „Symbol des Sittlichen“ erklärt.

In diesen beiden §§ werden wir jedoch eine Verschiedenheit der Stellungnahme Kants der Frage gegenüber zu beachten haben: ob die Beziehung auf das Sittliche das ästhetische Urtheil als ästhetisches beeinträchtigt oder gar aufhebt. So wenig ist der Gedanke zur Klarheit gediehen, dass der moralische Inhalt ein unvermeidlicher und unentbehrlicher Stoff des ästhetischen Formgefühls ist.

Im § 17 „vom Ideale der Schönheit“ geht das Raisonnement von dem Grundgedanken aus, dass es keine „objective Geschmacksregel“ geben könne, ein objectives Geschmacks-

princip daher „eine fruchtlose Bemühung" sei. Dennoch vermuthe man einen „tief verborgenen, allen Menschen gemeinschaftlichen Grund der Einhelligkeit" in ästhetischen Urtheilen, in der Annahme von exemplarischen Beispielen. Ein solches „höchstes Muster, das Urbild des Geschmacks" müsse eine „blosse Idee" sein, „die Jeder in sich selbst hervorbringen muss." Die „Vorstellung eines einzelnen als einer Idee adäquaten Wesens" heisst Ideal. Daher heisst jenes Urbild des Geschmacks, „welches freilich auf der unbestimmten Idee der Vernunft von einem Maximum beruht, . . besser das Ideal des Schönen" (S. 80). Als ein Ideal, welches nicht auf Begriffe, sondern auf Darstellung fusst, ist dasselbe ein Ideal der Einbildungskraft. Es entstehen daher zwei Fragen: „Wie gelangen wir nun zu einem solchen Ideale der Schönheit? a priori oder empirisch? Imgleichen welche Gattung des Schönen ist eines Ideals fähig?" Die zweite Frage, indem sie zu einer Einschränkung seines Umfanges führt, bestimmt den Begriff des Ideals auch inhaltlich, sodass von ihrer Beantwortung die der ersten abhängt.

Es gehören nämlich zum Ideal „zwei Stücke," genauer wäre zu sagen: von dem eigentlichen Begriffe des Ideals ist als angebliches erstes Stück „die ästhetische Normalidee" zu unterscheiden und abzusondern. Diese muss „aus der Erfahrung" genommen werden, das „Richtmaass," welches sie für die Beurtheilung der Gestalt eines Thieres darbietet, wird als „Bild" gedacht, „das gleichsam absichtlich der Technik der Natur zum Grunde gelegen hat." Indessen liegt dieses Bild vielmehr „doch blos in der Idee der Beurtheilenden." Kant weiss nun durch eine „psychologische Erklärung, . . wie dieses zugehe, einigermaassen begreiflich zu machen." Die Einbildungskraft suche und verstehe durch „Vergleichungen" und dadurch dass sie „ein Bild gleichsam auf das andere fallen" lässt, „ein Mittleres herauszubekommen." Man kann dies nach „Analogie der optischen Darstellung" oder mechanisch auffassen. Die Einbildungskraft übt dabei einen „dynamischen Effect." „Wenn nun auf ähnliche Art für diesen mittlern Mann der mittlere Kopf, für diesen die mittlere Nase u. s. w. gesucht wird, so ist diese Gestalt die

Normalidee des schönen Mannes in dem Lande, da diese Vergleichung angestellt wird; daher ein Neger nothwendig eine andere Normalidee der Schönheit der Gestalten haben muss, als ein Weisser, der Chinese eine andere als der Europäer" (S. 83). Diese Normalidee ist „das zwischen allen einzelnen . . Anschauungen der Individuen schwebende Bild für die ganze Gattung". Aber sie ist „keinesweges das Urbild der Schönheit in dieser Gattung, sondern nur . . die Richtigkeit in Darstellung der Gattung. Sie ist, wie man Polyklets berühmten Doryphorus nannte, die Regel (eben dazu konnte auch Myrons Kuh in ihrer Gattung gebraucht werden) . . Die Darstellung ist blos schulgerecht." Dieser psychologisch und kulturgeschichtlich erklärbare Kanon ist nicht die Idee als Ideal.

Um dieses zweite, vielmehr eigentliche Moment im Begriffe des Ideals zu verstehen, beruft sich die Erörterung auf die Unterscheidung des vorhergehenden § von freier, vager und blos anhängender Schönheit (S. 76). „Blumen sind freie Naturschönheiten;" denn auf den Naturzweck nimmt das ästhetische Urtheil keine Rücksicht. Sie sind ebenso frei wie „die Zeichnungen à la grecque." Adhärirende Schönheit ist da, wo von einem Zwecke in dem ästhetischen Urtheile nicht abstrahirt werden kann; so bei der „Schönheit eines Menschen, . . eines Pferdes, eines Gebäudes." Durch diese Zwecke wird die Schönheit in solchen Fällen „fixirt," sodass das ästhetische Urtheil nicht rein bleibt. Es kann, wie wir oben (S. 171) sahen, höchstens das „gesammte Vermögen der Vorstellungskraft" gewinnen; aber das reine ästhetische Urtheil geht dabei verloren.

Jetzt können wir nun zum zweiten Momente, zum Begriffe des Ideals im Unterschiede von der Normalidee, und damit zur zweiten Frage übergehen. Wo das ästhetische Urtheil auf ein Ideal geht, da wird dasselbe „fixirt" und „zum Theil intellectuirt" (S. 81). Und diese Fixirung muss den Zweck genau und abgeschlossen herausleuchten lassen. Es giebt nicht blos „kein Ideal schöner Blumen," sondern auch keines von „einem schönen Baume, . . vermuthlich weil die Zwecke durch ihren Begriff nicht genugsam bestimmt und fixirt sind, und folglich die Zweckmässigkeit beinahe so frei ist, als bei der vagen Schönheit.

Nur das, was den Zweck seiner Existenz in sich selbst hat, der Mensch, der sich durch Vernunft seine Zwecke selbst bestimmen, oder, wo er sie von der äusseren Wahrnehmung hernehmen muss, doch mit wesentlichen und allgemeinen Zwecken zusammenhalten und die Zusammenstimmung mit jenen alsdann auch ästhetisch beurtheilen kann, dieser Mensch ist also eines Ideals der Schönheit . . unter allen Gegenständen in der Welt allein fähig." Das Ideal der Schönheit ist sonach die durch den sittlichen Endzweck fixirte und dadurch theilweise intellectuirte, dennoch aber als ästhetische Zweckmässigkeit bestehen bleibende Gestalt des Menschen. Diese Gestalt des Menschen ist nicht mehr Normalidee, ist Ideal.

Aber was stellt diese Gestalt dar? Etwa die blosse reine Zeichnung der Formen, wie die Linien diese zur Erscheinung bringen? „Von der Normalidee des Schönen ist doch noch das Ideal desselben unterschieden, welches man lediglich an der menschlichen Gestalt . . erwarten darf. An dieser nun besteht das Ideal in dem Ausdrucke des Sittlichen" (S. 84). Also ist das Ideal nicht diejenige Einzel - Darstellung, welche die Idee der Gestalt findet; sondern eine solche, welche der Idee des Sittlichen zu Theil wird, ein „Ausdruck des Sittlichen" ist. Giebt es einen solchen Ausdruck? Ist die Idee des Sittlichen nicht die des Endzwecks, des *homo noumenon,* der Persönlichkeit? und dennoch soll sie in der Person zum Ausdruck kommen? Ist nicht daher die Idee dieses Ideals eine Chimäre, ein Wahnbild der künstlerischen Erfahrung?

Das Gewicht dieser Fragen lässt der Fortgang spüren. „Der sichtbare Ausdruck sittlicher Ideen . . kann zwar nur aus der Erfahrung genommen werden; aber ihre Verbindung mit allem dem, was unsere Vernunft mit dem sittlich Guten in der Idee der höchsten Zweckmässigkeit verknüpft, die Seelengüte, oder Reinigkeit, oder Stärke, oder Ruhe u. s. w. in körperlicher Aeusserung . . gleichsam sichtbar zu machen, dazu gehören reine Ideen der Vernunft und grosse Macht der Einbildungskraft." Mithin beschwichtigt Kant den Einwand, dass es vom Sittlichen keinen angemessenen und mustergültigen „sichtbaren Ausdruck" geben könne, durch den Hinweis auf die Verbindung, welche in der

Idee der Zweckmässigkeit mit sittlichen Ideen erfolge. Wenn daher das echte Ideal des Schönen diese Zweckmässigkeit darstellt, so sollte man meinen, sie habe alsdann die blos moralische Idee in sich aufgenommen und aufgesogen: Kant dagegen schliesst trotz dieser ganzen Erörterung, die doch nur dazu dienen soll, das Ideal als ein „Ideal des Schönen" nachzuweisen, und mithin den Begriff des Ideals der Aesthetik zu bewahren, dennoch mit der entgegengesetzten Consequenz: dass das Ideal der Schönheit den „Sinnenreiz" abwehre, das Interesse aber nicht ausschliesse, das „beweist: dass die Beurtheilung nach einem solchen Maassstabe niemals rein ästhetisch sein könne, da die Beurtheilung nach einem solchen Ideale der Schönheit kein blosses Urtheil des Geschmacks sei" (S. 85). Daraus aber würde folgen, dass das Ideal nicht ein „Ideal der Schönheit" sei, und dass der Begriff des Ideals in die Aesthetik nicht gehöre! Eine solche Ungeheuerlichkeit der Consequenz ist die Folge der mangelhaften Bewältigung des moralischen Inhalts durch die ästhetische Form.

Zugleich aber zeigt sich darin auch ein Mangel nach der ethischen Seite hin. Der Satz nämlich, das Ideal bestehe „in dem Ausdruck des Sittlichen", enthält eine Unklarheit in Bezug auf das Wort Ausdruck. Der Ausdruck, der „sichtbare Ausdruck" ist das Schöne; also ist im Schönen das Sittliche Ideal. Kann denn aber in einer sinnlichen, wenngleich ästhetischen Erscheinung, in einer „menschlichen Gestalt" die sittliche Idee zum Ausdruck gelangen, zum vollen, adäquaten? Wäre das möglich, so müsste die Aesthetik wieder von vorn, nämlich bei Platon anfangen, der die Idee des Schönen weitab von der des Guten setzte. Und Kant selbst käme damit zu der Consequenz, dass, da Ideen nur im Ideale Ausdruck gewinnen, das Sittliche selbst in dem Schönen sein Ideal erreiche.

Diese Consequenz aber schliesst die Kritik der praktischen Vernunft aus, indem sie, da der Schematismus für die Objectivirung des sittlichen Inhalts abgewiesen wird, eine „Typik" entwirft,[1] derzufolge die Realität der sittlichen Idee in einem

[1]) Kr. d. pr. Vft. S. 82 ff.

„Reich der Zwecke“ dargestellt werden kann. Es kann also nicht richtig sein, dass das Schöne die Darstellung, den Ausdruck des Sittlichen enthielte; denn es giebt eine andere Darstellungsweise des Sittlichen: die Typik.

Diese Berichtigung des „Ausdruckes“ und der Darstellung des Sittlichen bringt endlich § 58 „von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit“. Symbol nämlich ist die andere Bedeutung, die der Ausdruck annimmt. „Alle Hypotypose (Darstellung, subjectio sub adspectum) als Versinnlichung ist zweifach: entweder schematisch, da einem Begriffe, den der Verstand fasst, die correspondirende Anschauung a priori gegeben wird, oder symbolisch, da einem Begriffe, den nur die Vernunft denken, aber dem keine sinnliche Anschauung angemessen sein kann, eine solche untergelegt wird, mit welcher das Verfahren der Urtheilskraft, demjenigen, was sie im Schematisiren beobachtet, blos analogisch, d. i. mit ihm blos der Regel dieses Verfahrens, nicht der Anschauung selbst, mithin blos der Form der Reflexion, nicht dem Inhalte nach, übereinkommt“ (S. 228). Schemata und Symbole sind Arten des Oberbegriffs der „intuitiven Vorstellungsart“: sie sind Darstellungen, nicht blosse „Charakterismen“, wie „Worte“ oder „sichtbare (algebraische, selbst mimische) Zeichen“. Vom „Typus“ wird hier nicht geredet.

Das Symbol wird als „Analogie“ des Schema beleuchtet, wie es als „Regel der Reflexion“ dient. „So wird ein monarchischer Staat durch einen beseelten Körper, wenn er nach inneren Volksgesetzen, durch eine blosse Maschine aber, (wie etwa eine Handmühle), wenn er durch einen einzelnen absoluten Willen beherrscht wird, in beiden Fällen aber nur symbolisch vorgestellt.“ Die Analogie besteht „in der Regel, über beide und ihre Causalität zu reflectiren“ (S. 229). Die Sprache „ist voll“ von solchen Symbolen, „wo der Ausdruck nicht das eigentliche Schema für den Begriff, sondern blos ein Symbol für die Reflexion enthält.“ „Grund“, „abhängen“, „fliessen“, „Substanz“ werden dafür als Beispiele angeführt. Ebenso ist „alle unsere Erkenntniss von Gott blos symbolisch“ (S. 230). „Nun sage ich: das Schöne ist das Symbol des Sittlichguten.“ Wovon war denn soeben Gott das Symbol? Nicht auch vom Sittlichen?

Nicht von der praktischen Erkenntniss, „was die Idee von ihm für uns . . werden soll.“ ? Wenn nun Gott und das Schöne nicht etwa, wie bei Plotin, zusammenfliessen sollen, so muss doch das Schöne ein anderes Symbol bedeuten als Gott; eine andere „Regel für die Reflexion“ enthalten. Es fehlt hier jedoch die Ausführung: welche Regel das Schöne als Symbol bezeichne.

Wir sind durch die früheren Entwickelungen in den Stand gesetzt, diese Regel anzugeben. Die Reflexion, um die es sich handelt, ist die Reflexion *κατ᾽ ἐξοχήν*, als Beurtheilung und Contemplation (oben S. 201 ff.). Die Regel für diese ästhetische Reflexion über die blosse Form ist das Princip der Zweckmässigkeit. Nach dieser Regel der Zweckmässigkeit erschafft die Kunst des Genies die reinen Formen, welche daher als Erzeugnisse dieser Regel Symbole genannt werden dürfen.

Aber dieses Regelsymbol ist das Schöne ebenso für die Naturformen, wie für die sittlichen Formen. Sonach ist das Schöne in der That Symbol auch der Natur in dem „erweiterten Begriffe der Natur“ als Kunst (oben S. 205). Und auch nur in dieser selben Bedeutung, wie das Schöne die Natur symbolisirt in ihrer reinen schöpferischen Zweckmässigkeit, so nur auch ist das Schöne Symbol der reinen, Endzwecke erzeugenden Sittlichkeit. Das Symbol besagt somit nicht Anderes, als was wir bisher als das Verhältniss von Stoff und Form kennen gelernt haben. Das, wovon die Schönheit Symbol ist, das ist der Stoff, den es als Symbol, d. h. als Regel für die ästhetische Reflexion zur Form, zu neuem, reinem Inhalt umschafft.

Diese Klarlegung des Problems hat Kant nicht vollzogen. Und so geschieht es, und daher mag es sich erklären, dass Kant hier auf Einer und derselben Seite das Aesthetische mit dem Moralischen identisch macht, und sodann doch wieder von demselben unterscheidet.

In dem Satze: „Nun sage ich; das Schöne ist das Symbol des Sittlichguten“, heisst es unmittelbar weiter: „und auch nur in dieser Rücksicht . . gefällt es“ (S. 230). Wenn es aber „nur“ in dieser Rücksicht gefällt, so ist das ästhetische Gefallen vielmehr ein moralisches; und die ersten Paragraphen, welche

das Schöne, als das Wohlgefallen „ohne Interesse", vom Guten unterscheiden, werden damit zurückgenommen. Kant aber sagt weiter: „Das ist das Intelligible, worauf, wie der vorige Paragraph Anzeige that, der Geschmack hinaussieht, wozu nämlich selbst unsere oberen Erkenntnissvermögen zusammenstimmen, und ohne welches zwischen ihrer Natur, verglichen mit den Ansprüchen, die der Geschmack macht, lauter Widersprüche erwachsen würden." Das „Zusammenstimmen dieser oberen Erkenntnissvermögen" aber, welches der vorige Paragraph forderte und entwickelte, bezog sich, wie wir sahen (oben S. 239 ff.), auch auf den Willen. Sonst „würde alle Schönheit aus der Welt weggeleugnet" (S. 222), wenn nur der Rationalismus des Guten die ästhetische Zweckmässigkeit begründen dürfte. Den „übersinnlichen Grund", den wir dort für die Zweckmässigkeit im freien Spiele unseres Bewusstseins forderten, fanden wir in der Aufgabe: alle Richtungen des Bewusstseins zu einer Einheit zu formen, zu der Harmonie des Gefühls zu verflössen. Jetzt aber soll der Geschmack nicht auf jene Aufgabe der Harmonie des Bewusstseins, der zufolge die Kunst des Genies das Selbstbewusstsein der Menschheit in jedem Einzelnen erhöht, hinaussehen; sondern auf dasjenige Intelligible, welches schlechthin als das Sittlichgute bezeichnet ist. In diesem Sinne wäre also das Schöne Symbol des Sittlichguten: dass es auf jenes Intelligible „hinaussehen" lasse!

Das ganze Problem der Aesthetik würde hinfällig, und es wäre unerklärbar, warum Kant nach diesem Worte auf einer der letzten Seiten seiner Aesthetik seine Sache nicht vielmehr liegen gelassen oder nochmals in Bearbeitung genommen hat, wenn es bei diesem Worte bliebe. Er fährt aber fort, indem er das Vermögen der ästhetischen Urtheilskraft mit der Autonomie der praktischen Vernunft vergleicht: sie sehe sich „sowol wegen dieser innern Möglichkeit im Subjecte, als wegen der äusseren Möglichkeit einer damit übereinstimmenden Natur auf etwas im Subjecte selbst, und ausser ihm, was nicht Natur, auch nicht Freiheit, doch aber mit dem Grunde der letztern, nämlich dem Uebersinnlichen, verknüpft ist, bezogen, in welchem das theoretische Vermögen mit dem praktischen auf gemein-

schaftliche und unbekannte Art,' zur Einheit verbunden wird." Hier ist der richtige Gedanke wiedergefunden. Das ästhetische Urtheil ist bezogen auf etwas, was „nicht Natur, auch nicht Freiheit" ist, nicht also das Intelligible des Sittlichguten ist. Aber es hängt mit dem Grunde desselben, mit dem Grunde Beider zusammen, indem es die Einheit des Naturbewusstseins und des sittlichen Bewusstseins als intelligibles Substrat der Vermögen des Bewusstseins im Schönen symbolisch darstellt.

Daher findet sich noch ein Ausweg, um dem Zusammenfallen des Schönen mit dem Moralischen vorzubeugen: anstatt die Fixirung im Moralischen zu bewirken, kann sie im Denken überhaupt, in der Lust an der Bethätigung des Geistes begründet werden. Diesen Gedanken vertritt der § 42 „vom intellectuellen Interesse am Schönen". Allerdings handelt es sich hier nicht um den allgemeinen ästhetischen Inhalt der Kunst wie der Natur; sondern ausschliesslich an der Natur soll dieses „unmittelbare" Interesse genommen werden. Aber da alle Kunst doch auch nur darin gefällt, dass sie als Natur erscheint, und da ferner erst die Kunst den „erweiterten Begriff von der Natur" erschliesst, so muss das, was hier nur von der Natur gelten soll, doch eine mittelbare Beziehung zur Kunst verstatten. Auch geht Kant dabei von dem „Schönen überhaupt" aus: dass man nämlich „in gutmüthiger Absicht" das Interesse am Schönen als „Zeichen eines guten moralischen Charakters" ansehe, während Andere, „die sich auf die Erfahrung berufen, die Virtuosen des Geschmacks . . eitel, eigensinnig und verderblichen Leidenschaften ergeben" finden; „und so scheint es, dass das Gefühl für das Schöne, nicht allein (wie es auch wirklich ist) vom moralischen Gefühl specifisch unterschieden, sondern auch das Interesse, welches man damit verbinden kann, mit dem moralischen schwer, keineswegs aber durch innere Affinität, vereinbar sei" (S. 163). Dieses „scheint" bedeutet schroffer ausgedrückt: dass die Trennung der beiden Gefühlsarten die Unvereinbarkeit der beiden Interessen „durch innere Affinität" darthue.

Es ist daher auch durchaus gegen den Grundgedanken der Kantischen Begründung, wenn er hier der Berufung auf die Erfahrung das Zugeständniss macht: „ich räume nun zwar gern

ein, dass das Interesse am Schönen der Kunst . . gar keinen Beweis einer dem Moralischguten anhänglichen, oder auch nur dazu geneigten Denkungsart abgebe.“ Wenn die Kunst aber die Vereinigung beider Bewusstseinsarten ist; wenn das Schöne der Kunst Symbol des Sittlichen, wenn das Ideal in dem Schönen der Kunst das Sittliche ist, so muss das Genie, welches dieses Ideal und dieses Symbol darstellt, nicht nur „geneigt,“ sondern auch mehr als „anhänglich“ der sittlichen Denkungsart sein. Die Parenthese zu dem „Schönen der Kunst“ zeigt, dass Kant hier das Schöne nicht in seiner prägnanten Bedeutung gedacht hat: „(wozu ich auch den künstlichen Gebrauch der Naturschönheiten zum Putze, mithin zur Eitelkeit rechne)“. Die Putz-Schönheiten sind aber wol mehr Reize oder Rührungen als Formen und Gestalten; sie sind also nicht Gegenstände der Kunst. Auch steht dieser concedirende Vordersatz nur des Nachsatzes wegen da: „dagegen behaupte ich, dass ein unmittelbares Interesse an der Schönheit der Natur zu nehmen (nicht blos Geschmack haben, um sie zu beurtheilen), jederzeit ein Kennzeichen einer guten Seele sei, wenn dieses Interesse habituell ist.“ Hier aber erst heisst es: „Man muss sich aber wol erinnern, dass ich hier eigentlich die schönen Formen der Natur meine,“ nicht „die Reize.“ Worauf gründet sich dieser moralische Vorzug, der dem habituellen unmittelbaren Interesse an der „Beschauung der Natur“ zugesprochen wird?

Man sieht, worauf es ankommt. Der Paragraph schliesst eine zusammenhängende Reihe von Erwägungen ab. Es folgen darauf die Paragraphen von der Kunst. Voraufgegangen sind die Paragraphen der Deduction, welche letztere in dem Principe des Gemeinsinns gipfelt. Der Gemeinsinn aber ist eine Idee, also eine Art von „Pflicht,“ von moralischer Aufgabe. Es kann daher das „moralische Interesse am Schönen“ nicht genügen; wie hoch man übrigens auch von der „Neigung zur Gesellschaft“ denken mag, so bleibt sie doch Neigung, und man fröhnt in ihr füglich den „Neigungen und Leidenschaften“ der Gesellschaft. Dagegen soll ein reines Interesse ausfindig gemacht werden, ohne dass dasselbe an und für sich ein moralisches wäre, weil

beide Gefühle „specifisch unterschieden“ bleiben sollen. Als ein solches reines Interesse des Bewusstseins, welches jenes unmittelbare Interesse an der Schönheit der Natur begründen soll, wird die reine Lust des Denkens ausgewählt; etwa wie Aristoteles sie für seine Götterweisen im zehnten Buche der Nikomachischen Ethik anpreist. Nirgend sonst zeigt sich Kant von dem Fehler der dianoëtischen Tugenden befallen, wie hier. Er will das ästhetische Bewusstsein mit dem moralischen verknüpfen, ohne es in dasselbe aufgehen lassen zu müssen, deshalb nimmt er zu der *vox media* des Denkens, des Intellectuellen seine Zuflucht.

Der Anklang an die ἡδονή der θεωρία findet sich daher auch in dem folgenden, den Hauptgedanken enthaltenden Satze: „Wenn ein Mann, der Geschmack genug hat, über Producte der schönen Kunst . . zu urtheilen, . . das Zimmer gern verlässt, in welchem jene, die Eitelkeit und allenfalls gesellschaftliche Freuden unterhaltenden Schönheiten anzutreffen sind, und sich zum Schönen der Natur wendet, um hier gleichsam Wollust für seinen Geist in einem Gedankengange zu finden, den er sich nie völlig entwickeln kann, so werden wir . . in ihm eine schöne Seele voraussetzen“ (S. 165). Diese „schöne Seele“ legitimirt sich sonach durch die „Wollust“ eines, wenn nicht verworrenen, so doch nicht völlig entwickelbaren Gedankenganges. Ist das aber der letzte Grund, der den Verdacht der klugen Erfahrung gegen die Moralität des schönen Gefühls entkräften könnte? Die Potenz des Denkens selber soll ein reines Interesse, das intellectuelle Interesse begründen, welches die Vermittelung des moralischen ausschlägt, um sich als ein unmittelbares ausgeben zu können? Ist es wirklich ein unmittelbares? Oder versteckt es nicht vielmehr das moralisch Interessee in der Wollust des Geistes und des Gedankens?“

Indem Kant nach dem Grunde dieses Unterschiedes zwischen der Natur- und der Kunst-Schönheit fragt, hebt er den Unterschied in den Formen hervor, über die geurtheilt werde. Es gebe ausser den Formen der ästhetischen Urtheilskraft auch „Formen praktischer Maximen“, die ebenfalls ein Wohlgefallen bestimmen, sodass es neben dem ästhetischen ein „moralisches

Gefühl“ gebe. Und auf dieses moralische Gefühl führt er nun trotz des anders gerichteten Anlaufs das hier fragliche unmittelbare intellectuelle Interessen zurück. „Da es aber die Vernunft auch interessirt, dass die Ideen (für die sie im moralischen Gefühle ein unmittelbares Interesse bewirkt) auch objective Realität haben, d. i., dass die Natur wenigstens eine Spur zeige, oder einen Wink gebe, sie enthalte in sich irgend einen Grund, eine gesetzmässige Uebereinstimmung ihrer Producte zu unserem von allem Interesse unabhängigen Wohlgefallen . . anzunehmen: so muss die Vernunft an jeder Aeusserung der Natur von einer dieser ähnlichen Uebereinstimmung ein Interesse nehmen; folglich kann das Gemüth über die Schönheit der Natur nicht nachdenken, ohne sich dabei zugleich interessirt zu finden. Dieses Interesse aber ist der Verwandtschaft nach moralisch.“ Mithin kann man „eine Anlage zu guter moralischer Gesinnung“ dabei voraussetzen.

Also nur „der Verwandtschaft nach“ ist dieses Interesse moralisch; worin bethätigt sich denn aber jetzt das intellectuelle Interesse? An der Voraussetzung, an dem Gedanken: dass, wie alle Ideen objective Realität fordern, so auch die ästhetische Idee eine solche objective Realität finde. Nun hatte aber die „Anmerkung“ zur „Deduction der Geschmacksurtheile“ (§ 38) gerade dies hervorgehoben: dass dieselbe „keine objective Realität eines Begriffs zu rechtfertigen nöthig hat; denn Schönheit ist kein Begriff vom Object und das Geschmacksurtheil ist kein Erkenntnissurtheil“ (S. 153). „Würde aber die Frage sein: wie ist es möglich, die Natur auch als einen Inbegriff von Gegenständen des Geschmacks a priori anzunehmen? so hat diese Aufgabe Beziehung auf die Teleologie, weil es als ein Zweck der Natur angesehen werden müsste, der ihrem Begriffe wesentlich anhinge, für unsere Urtheilskraft zweckmässige Formen aufzustellen. Aber die Richtigkeit dieser Annahme ist noch sehr zu bezweifeln, indessen dass die Wirklichkeit der Naturschönheiten der Erfahrung blossliegt.“ Hier also werden im Geiste des Systems, in Bezug auf den Begriff des Objects Natur, Sittlichkeit und Gefühl oder Geschmack unterschieden.

Objective Realität hat die Natur als „Inbegriff der Gesetze“;

objective Realität im Sinne der „Typik“ hat die Freiheit als Inbegriff oder als Reich der Zwecke. In homologer Weise dagegen auch die Natur als Inbegriff von Gefühlen fordern zu dürfen, wird abgelehnt. Das ist der Grundzug des systematischen Idealismus, der von Platon zu Kant übergeht. Eine solche Autarkie des Schönen giebt es nicht.

Man sieht daher, wie hier dieser Anspruch auf objective Realität kleinlaut wird: „dass die Natur wenigstens eine Spur zeige, oder einen Wink gebe.“ Wohin aber soll sie denn einen Wink geben, den das intellectuelle Interesse sich zu Nutzen machen könnte? Die gesuchte Spur soll zeigen: „die Natur enthalte in sich einen Grund“, eine Uebereinstimmung ihrer Producte mit unserem Wohlgefallen anzunehmen. Der Wink und die Spur gehen sonach schlechterdings nur auf das Princip der Zweckmässigkeit. Und das unmittelbare intellectuelle Interesse an der Schönheit der Natur bezieht sich somit auf gar nichts anderes als auf die ästhetische Gesetzmässigkeit überhaupt, welche wir als die einer formalen Zweckmässigkeit kennen.

Und die ganze Erörterung ist nur eines der Symptome für die Verlegenheiten, welche unvermeidlich waren, wenn nicht von vornherein und principiell das Moralische als eine stoffliche Vorbedingung der ästhetischen Gefühls-Form dargestellt wurde.

Das Erhabene.

Haben wir nun bei den Schönen die Collision mit dem Moralischen bemerken müssen, so ist der eigentliche Ort dieser systematischen Schwierigkeit der zweite Theil der ästhetischen Analytik, welche neben dem Schönen als eine besondere Art des ästhetischen Inhalts das Erhabene aufstellt. Bevor wir indessen die Explication desselben verfolgen, müssen wiederum einige Bedenken laut werden dürfen.

Diese Bedenken knüpfen sich an die stilistische Einrichtung des Werkes. Das „zweite Buch“ von der Analytik des Erhabenen endet nicht mit dem § 30, der die Deduction anfängt, obschon dieselbe, wie wir sehen werden, ausschliesslich auf das Schöne sich bezieht; sondern sie erstreckt sich bis zum Schlusse des Ganzen. Ursprünglich war in der ersten Auflage die Deduction als „drittes Buch“ bezeichnet; das Druckfehler-Verzeichniss aber strich diese, sowie die Ueberschrift der Deduction. Die folgenden Ausgaben nahmen die Deduction wieder auf als „Deduction der reinen ästhetischen Urtheile“. In diesen Auseinandersetzungen über das Erhabene sind die wichtigen Erörterungen enthalten, die wir bisher schon zu erwägen hatten: die sich ebenso auf die Natur, wie auf die Kunst bezogen. Und dennoch heist es im Eingangs-§ 23 „Uebergang von dem Beurtheilungsvermögen des Schönen zu dem des Erhabenen“: „dass der Begriff des Erhabenen der Natur bei weitem nicht so wichtig und an Folgerungen reichhaltig sei, als der des Schönen in derselben“ (S. 98), sodass die „Theorie desselben einen blossen Anhang zur ästhetischen Beurtheilung der Zweckmässigkeit der Natur“ bilde. Die „Einleitung“ aber sagt: „und dadurch geschieht es, dass das ästhetische Urtheil nicht blos als Geschmacksurtheil auf das Schöne, sondern auch als aus einem Geistesgefühl entsprungenes, auf das Erhabene bezogen, und so jene Kritik der ästhetischen Urtheilskraft in zwei diesen gemässe Haupttheile zerfallen muss“ (S. 32). Hier ist das Erhabene ein nothwendiger Haupttheil, nicht ein Anhang; sollte der „Anhang“ vielleicht sich einstellen, weil das „Geistesgefühl“ vom ästhetischen Gefühle unterschieden bleibt, nicht demselben untergeordnet wird?

Will man nun über diese fundamentale Frage des ästhetischen Inhalts sich Klarheit verschaffen, so müssten eigentlich Streifzüge in das Stilgebiet der Künste versucht werden, die jedoch von dem Gesichtspunkte der principiellen Begründung ablenken dürften. Vielleicht kommen wir auch ohne solche Vorgriffe in medias res, wenn wir uns erinnern, wie Kant zu seinem Vorhaben der Aesthetik gekommen ist. Er geht nicht aus von einzelnen Künsten, noch von einzelnen Richtungen des künst-

lerischen Genius; sondern als Systematiker fordert und findet er diesen dritten Theil seiner Kritik des Bewusstseins. Als Inhalte des ästhetischen Bewusstseins aber gelten seit alten Zeiten das Schöne und das Erhabene, und Kant selbst hat 1764 „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen" geschrieben. Ob es nicht noch andere Arten des ästhetischen Inhalts geben könne, scheint nicht von ihm gefragt worden zu sein; denn, wie die „Einleitung" es ausspricht, diesen beiden Arten der „Empfänglichkeit einer Lust aus der Reflexion über die Formen," mithin diesen beiden Gefühlsarten, dem unmittelbaren Geschmacksgefühle und dem aus einem „Geistesgefühle entsprungenen" „müssen" zwei Haupttheile entsprechen. Indessen hatte sich gezeigt, dass auch das Schöne diesem „Geistesgefühle" nicht ausweichen könne; dass auch das Schöne die „Formen der Sachen" zugleich auf die „Formen praktischer Maximen," also auf die Freiheitsidee beziehen müsse, und dass sich in dieser Doppelbeziehung die echte, ganze, alle Art von ästhetischem Inhalt zu bewältigen und zu erzeugen mächtige Gefühlsform aufrichtet.

Eine Andeutung von der Möglichkeit einer andern Gliederung des ästhetischen Inhalts soll dennoch hier gewagt werden, — um das Problem, das hier zu entwickeln steht, lebendiger zu machen.

Wenn der Inhalt des ästhetischen Bewusstseins in der Form des Gefühls besteht, und wenn das Gefühl in der Formung alles sonstigen, vom Bewusstsein erzeugbaren Inhalts besteht, des Naturinhalts wie des sittlichen Inhalts, so scheint folgen zu müssen, dass es nur Eine Art des ästhetischen Gefühlsinhalts geben dürfe: sofern wir den Begriff der Gefühlsform nach Art eines Mustergesetzes denken. Wie es nur Eine Erfahrung, weil Eine Natur; nur Eine Sittenlehre, weil Ein Reich der Freiheit und der Zwecke als der Gemeinschaft moralischer Wesen geben kann, so könne und dürfe es auch nur Ein ästhetisches Gefühl geben, weil die beiden Objecte desselben, die Natur und die Kunst, sich durch einander für das Gefühl bestimmen; die Natur muss als Kunst „erweitert" werden; und die Kunst muss, Natur

zu sein „scheinen“ — sodass sie Beide dadurch für das Gefühl zu Einem Objecte werden.

Indessen die verschiedenen Standpunkte und Richtungen lassen sich doch auch in der Wissenschaft nicht nivelliren. Für die Ethik freilich sind sie unnachsichtlich zu verwerfen; denn dort bekunden sie nur die mangelhafte principielle Orientirung und den unmoralischen Respect vor den Thatsachen. In den Naturwissenschaften dagegen sind Stilrichtungen in berechtigter Wirksamkeit. Der Unterschied zwischen dem Hange zur berechnenden Theorie und dem zur Beobachtung und zum Versuche wird auf den Gebieten der Naturbeschreibung verschärft durch den Kampf der Parteien, die als speculative oder als empirische Köpfe das Bild der Natur, das nur Eines sein kann, einander widersprechend entwerfen. Es ist, wie der „Anhang zur transscendentalen Dialektik“ lehrt, dieser die Geschichte der beschreibenden Naturwissenschaft durchziehende, ja sie bildende Gegensatz „nichts Anderes, als das zwiefache Interesse der Vernunft, davon dieser Theil das eine, jener das andere zu Herzen nimmt oder auch affectirt“ (Kr. S. 519). Es giebt also auch, obzwar dem Gesetze nach nur Eine Natur und Eine Erfahrung, dennoch verschiedene Gesichtspunkte, von denen nicht etwa blos einer der richtige ist, sondern die sachlich einander „berichtigen und ergänzen.“ Wie sollte es daher nicht in der Kunst verschiedene Stilrichtungen geben, da es doch in ihr nicht sowol die Eine Natur und die Eine Sittlichkeit ist, die ihr als Inhalt vorläge; sondern diese beiden, wie einheitlich immerhin eine jede von ihnen sein und bleiben müssen mag, dennoch nur als Stoff dienen, während die Form, in welche dieser Doppelstoff einzugehen hat, — das Gefühl ist, das will sagen, derjenige Inhalt, in welchem das sonst schlechterdings Individuelle, Subjective, Variable objectivirt wird!

Es ist daher keineswegs eine echte Abstraction, dass es nur Eine Art des ästhetischen Inhalts geben dürfe. Es ist dies keineswegs eine transscendentale Forderung, welche den geschichtlichen Inhalt der Künste vor das Forum des Bewusstseins bringt, und von dieser Instanz aus nur Eine Gefühlsart rechtfertigt. Denn wenn es zwar nur Eine Natur giebt, nichts-

destoweniger aber verschiedene, einander in je ihrer Einseitigkeit berichtigende Methoden geben kann, diese Eine Natur zu entdecken, so darf es um so mehr verschiedene Methoden, die ästhetische Gefühlsart zu erzeugen, geben, weil eine objective Realität, gleich der wissenschaftlichen Natur, oder gar der zweiten Natur der Freiheit, für eine Natur als Inbegriff des Schönen nicht gefordert werden kann; höchstens der „Wink“ dahin darf erwartet werden. Den Idealbegriff, die Musterforderung mögen wir auch an die ästhetischen Hervorbringungen stellen: dass sie allen gewaltigsten und mannichfachsten Doppelinhalt zur zweckmässigsten und einheitlichsten Gefühlsdarstellung schlichten. In diesem Sinne mag getrost das Eine Höchste, wie das Eine Gute, von der Kunst erwartet werden; aber die verschiedenen Methoden, die verschiedenen Stile ergeben sich hier unwillkürlicher und unausgleichbarer, und so wol auch heilsamer als in den Richtungen der Naturgeschichte.

Von diesem Gesichtspunkte der Methoden, den ideal Einen ästhetischen Inhalt darzustellen, lassen sich drei Arten des ästhetischen Gefühls unterscheiden.

Im ästhetischen Gefühle müssen zwar beide Arten des Bewusstseins-Inhalts als Stoffe zur Form verbunden sein; aber in dieser Verbindung kann bald der eine bald der andere Inhalt vordringen, sodass, dieser wechselnden Präponderanz entsprechend, zwei Richtungs-Unterschiede sich erklären lassen.

1. Ist es vorzugsweise ein sittlicher Inhalt, der in einem Naturinhalte zur Darstellung kommt, und zwar so, dass die Richtung des moralischen Bewusstseins in der neuen ästhetischen Richtung den Ausschlag giebt, die grössere Kraft der Componente bildet: so gelangt der ästhetische Inhalt in das Moment des Erhabenen.

2. Ist dagegen die Richtung auf die Natur und ihre Wirklichkeitsgestaltung vorwiegend, sodass darüber der Drang zum Sittlichen zeitweilig, wenn auch nur scheinbar, zurücktritt, weil die Natur selber in ihrer ruhigen Macht, auch als Wirklichkeit unter den streitenden Menschen, in die Erscheinung schwebt, ist es dieser Naturstoff, welcher das ästhetische Bewusstsein

anregt und das Gefühl formt: so geht die Richtung auf den Humor.

Während nun das Erhabene leidenschaftlich für das Sittliche ergriffen ist, und darüber das Recht der Wirklichkeit verkürzt, so scheint der Humor die Strenge der Moral zu verspotten, weil er unverwandt den Blick auf das Natürliche richtet. Beide Ausbiegungen aber sind Einer und derselben Bedingung unterworfen; und nur indem und soweit sie derselben gerecht werden, sind sie ästhetisch statthaft: sie dürfen das Gleichgewicht nicht dauernd stören.

3. Dieses Gleichgewicht ist die ideale Forderung, in der sich alle ästhetischen Ansprüche zusammenfassen. Die Natur erscheint als Sittlichkeit und die Sittlichkeit als Natur; der Unterschied unter den Arten und Geltungswerthen der objectiven Realität ist aufgehoben, in den Quell und Urgrund aller Werthe und alles Seins zurückgenommen: in das zum idealen Gefühle gereinigte Selbstbewusstsein. Jetzt mahnt nicht als ein Schreckbild der *homo noumenon* den *homo phaenomenon;* sondern sie scheinen verschmolzen. In diesem Gefühle hat die Sittlichkeit Natur angenommen. Die erhabene Aufgabe wird schlichtes Ereigniss, und die geringste Wirklichkeit ist verklärt zum Ewigen. Diese Vermählung von Natur und Sittlichkeit, sodass sie Beide Ein Geist und Ein Fleisch werden, nennen wir: das Schöne.

So vertritt denn das Schöne das ideale Gleichgewicht unter den ästhetischen Bewegungen. Und so lässt es sich verstehen, was nicht blos in den Naturstimmungen, wie besonders in den Kunstrichtungen, sondern was auch bei demselben Künstler und in demselben Werke vorkommt: dass bald das Erhabene, bald der Humor vorwiegt. Die „glückliche Proportion“, auf welche im letzten Grunde das Genie zurückgeht, besteht sonach in diesem idealen Gleichgewichte, welches die Künste, die Zeitalter, die Künstler und die Kunstwerke anstreben, und welches die Einen häufiger oder bestimmter oder auch gewaltiger als die Anderen darzustellen vermögen. Immer aber bleibt das so gedachte Schöne das Gleichgewicht, welches selbst ideal ist, keine Bewegung ausführt, die Aufhebung vielmehr aller Bewegung

ausdrückt: die realen Bewegungen selber, in denen das Schöne resultirt, sind das Erhabene und der Humor.

Es lassen sich demnach die beiden Verhältnisse, erstlich das Verhältniss des wissenschaftlichen und des moralischen Bewusstseins zur ästhetischen Bewusstseinsart, und ferner das Verhältniss des Erhabenen und des Humors zum Schönen einem concentrischen Systeme vergleichen. Wie Natur und Sittlichkeit in Gefühl aufgehen, so verbinden sich das Erhabene und der Humor zum Schönen. Es giebt kein Schönes, das nicht Erhabenheit und Humor vereinigte; aber es giebt Erhabenes, und giebt so auch Humor vereinzelt. Dann bleiben sie beide, was sie sind; wirken beide werthvoll und segensreich, auch für die Kunst selbst förderlich; — aber zum Schönen haben sie sich nicht auf- und ausgeschwungen, in das Schöne sich nicht eingestimmt. Sie bleiben Momente, Bewegungsgrössen, sind nicht Gleichgewicht und Ruhe.

Als ein solches Moment unter dem Schönen und für das Schöne hat Kant das Erhabene nicht gedacht; sondern neben dem Schönen wollte er es coordiniren. Nun griff aber schon das Schöne als Symbol seines sittlichen Ideals, und durch das intellectuelle Interesse fixirt, in das Erhabene hinüber; und kam dabei in Gefahr, seiner ästhetischen Selbständigkeit verlustig zu gehen. Wieviel schwerer muss da nun erst das Erhabene, welches in dem Sittlichen schlechterdings beruht, den Weg zum ästhetischen Gefühle finden. Es lässt sich wol verstehen, dass es als — „blosser Anhang“ des Schönen erscheinen mochte. Denn das Schöne geht doch ebenso breit und ebenso offen auf die Natur, wie auf die Vernunftwelt. Das Erhabene dagegen scheint nur auf das Moralische gespannt zu sein, und allenfalls auf die Natur in kühner Metaphysik deutbar zu werden.

Um nun das Erhabene als ein Moment neben dem Schönen geltend machen zu können, scheint Kant zwei Betrachtungsweisen verbunden zu haben.

Das Erhabene ist erstlich freilich ein Gefühl, also ein Bewusstsein, in einer Denkungsart wurzelnd. Dennoch aber ist es sowenig blos subjectiv, wie das Schöne. Wie das Schöne, ist auch das Erhabene auf die Natur bezogen, an der Natur er-

scheinend. Es kann sogar der Schein entstehen, als ob vorzugsweise das Erhabene die Natur darstellte, das Schöne nicht vollständig dazu vermögend wäre. Und wenn die Kunst im Schönen zwar die Kraft, aber nicht die Würde der Souveränetät hat, sondern immer als Natur erscheinen muss, also von der Natur erst ihre Befugniss entlehnt, so geht sie im Erhabenen auf diesen Grund und Quell ihrer Macht zurück. Denn die Natur ist mehr erhaben, denn schön. Und nur die Natur ist erhaben; mehr als im Schönen hat die Kunst im Erhabenen als Abglanz der Natur zu gelten.

Das Erhabene ist somit ein Moment des Bewusstseins und ebensosehr ein Moment der Natur. Sonach kann dem Erhabenen, wie dem Schönen, eine Gesetzlichkeit des Bewusstseins beiwohnen, und ein objectiver Inhalt entsprechen.

Wenn man nun die Analytik des Erhabenen mit der des Schönen vergleicht, so wird man sich sagen müssen, dass die erstere viel reicher an objectiven Inhaltsbestimmungen ist, als die letztere. Die Eintheilung in das Mathematisch-Erhabene und das Dynamisch-Erhabene ergiebt diesen grössern Gehalt. Es tritt also viel mehr, so darf es scheinen, Verstand zu der Einbildungskraft in Verhältniss, als beim Schönen. Und nun steigert sich dieser Verstand sogar zur Vernunft; denn die Vernunft tritt hier ins Spiel des Bewusstseins ein; nicht, wie beim Schönen, der Verstand. Und die Vernunft wird dabei in ihrer doppelten Bedeutung angesprochen. Das dynamisch Erhabene wendet sich an das Begehrungsvermögen. Dem gemäss wird sich auch die Einbildungskraft steigern müssen. Und da das ästhetische Gefühl im Spiele und Verhältnisse der Bewusstseinskräfte besteht, so muss, wenn die Kräfte und ihre Beziehungen sich steigern, auch das Gefühl einen erhöhten ästhetischen Inhalt, eine ergreifendere ästhetische Form ergeben. So lässt es sich verstehen, dass Kant trotz der herabstimmenden Ankündigung des Uebergangs-Paragraphen, als ob es sich um einen „blossen Anhang“ handele, vielmehr, wie die „Einleitung“ richtig sagt, einen „zweiten Haupttheil“ in der Analytik des Erhabenen beabsichtigt und geliefert habe.

Noch ein anderer Umstand lässt eine Prärogative des Er-

habenen dem Schönen gegenüber erkennen. Die Deduction der ästhetischen Urtheile bezieht sich nur auf das Schöne; das Erhabene ist derselben entrückt. Kant nennt die „Exposition der Urtheile über das Erhabene der Natur zugleich ihre Deduction" (S. 140). Es ist offenbar, dass dieser Vorzug auf einem Verhältnisse des Bewusstseins zu den Inhalten, mit denen es spielt, beruhen muss. Aeusserlich betrachtet, ist freilich die Deduction deshalb überflüssig, weil das Urtheil sich nicht auf Objecte, auf Formen direct beziehe, indem es nämlich auch die Unformen der Natur betrifft. Aber dadurch wird der Vorzug nur noch tiefer gelegt. Das Erhabene ist so innerlich im Subjecte begründet, dass dasselbe auch die Unformen der Dinge in seine Form, die Form des Bewusstseins einzufügen vermag. Das Erhabene steht sonach ganz selbständig dem Natur-Inhalt gegenüber: während „die Natur so verschwenderisch allerwärts Schönheit verbreitet habe, selbst im Grunde des Oceans, wo nur selten das menschliche Auge (für welches jene doch allein zweckmässig ist) hingelangt" (S. 139), so ist das Erhabene in der Natur gar nicht an sich vorhanden, so dass „das Erhabene der Natur nur uneigentlich so genannt" wird, indem es vielmehr das Bewusstsein ist, welches seine Erhabenheit auf die Natur überträgt.

Wenn nun die apriorische, ihren Inhalt erschaffende Idee der Zweckmässigkeit überhaupt der Charakter der ästhetischen Gesetzlichkeit ist, so sieht man, dass derselbe im Erhabenen bestimmter, sicherer, aufschlussreicher hervortreten muss. Das Erhabene erweist sich vollständig als blosses, reines Spiel des Bewusstseins, und dennoch zugleich als würdigste Interpretation der Natur. Daher muss das ästhetische Bewusstsein im Erhabenen seine ganze Gewalt, die Gefühlsform ihren vollen Inhalt, die ästhetische Projection das Spiel aller ihrer Glieder blosslegen. Hier wird es sich unverhohlen zeigen müssen, wie die ästhetische Form auch den Willen sich zum Stoffe nimmt. „Denn wenn wir die Reflexion der Urtheilskraft in denselben zerlegten, so fanden wir in ihnen ein zweckmässiges Verhältniss der Erkenntnissvermögen, welches dem Vermögen der Zwecke (dem Willen) a priori zum Grunde gelegt werden muss

und daher selbst a priori zweckmässig ist, welches denn sofort die Deduction .. enthält" (S. 140). Hier also wird im ästhetischen Urtheile des Erhabenen zwischen den Erkenntnissvermögen und dem Willen Zweckmässigkeit angenommen. Somit ist hier unwiderruflich der moralische Inhalt zum ästhetischen Stoffe gemacht. Denn die Vermögen stehen überall für die Bewusstseinsgebiete, welche sie verwalten.

Aber die Natur des Verhältnisses und des Spiels des Bewusstseins mit allen seinen wichtigsten Inhalten zeigt sich schroffer noch darin: dass das Erhabene mit den strengsten Begriffen und Mitteln der Naturerkenntniss, mit den Grundbegriffen der Mathematik operirt; und nichtsdestoweniger auch diese Erkenntniss, nicht nur nicht als Erkenntniss bereichert, und auch nicht dem Naturbegriffe nach erweitert, wie das Schöne dies thut, sondern in den Ernst des ästhetischen Spiels auflöst. Dieses Wagniss des Erhabenen richtet sich auf den Begriff der Grösse, und ergiebt das mathematisch Erhabene.

Der Grössenbegriff ist ein „Vergleichungsbegriff." „Erhaben nennen wir das, was schlechthin gross ist" (S. 100), das heisst: „was über alle Vergleichung gross ist." Warum gebrauchen wir den Vergleichungsbegriff der Grösse, wenn doch alle Vergleichung ausgeschlossen werden soll? „Hier ist nun merkwürdig, dass, wenn wir gleich am Objecte gar kein Interesse haben, . . doch die blosse Grösse desselben, selbst wenn es als formlos betrachtet wird, ein Wohlgefallen bei sich führen könne, . . aber nicht etwa ein Wohlgefallen am Objecte, wie beim Schönen, . . sondern an der Erweiterung der Einbildungskraft an sich selbst" (S. 101 f.). Mithin ist diese Art von Grössenurtheil kein mathematisches, logisches, sondern eine „ästhetische Beurtheilung der Grösse," ein „Reflexionsurtheil," in welchem die Grösse eine Metapher ist, und etwas ganz Unmathematisches bedeutet, nämlich „eine Art von Achtung." Schlechthin gross ist eine Grösse, „die blos sich selber gleich ist," deren Maassstab daher nicht „in den Dingen der Natur" gelegen sein kann; denn diese erleiden und fordern Vergleichungen. Was kann denn nun aber dasjenige sein, was nur sich selber gleich ist? Es kann nur eine — Idee sein. Und so kann das

Erhabene „allein in unseren Ideen zu suchen“ sein. Es heisst sodann weiter: „In welchen es aber liege, muss für die Deduction aufbehalten bleiben.“ Indessen giebt es keine Deduction der Urtheile über das Erhabene; ihre Exposition ist zugleich ihre Deduction (oben S. 275, 284). Auch daran kann man Anstoss nehmen, dass das Erhabene auf eine Mehrheit von Ideen bezogen wird, und nicht auf die Eine, nämlich die der moralischen Bestimmung. Die Erklärung möchte aber darin liegen, dass in der That die ganze Wirksamkeit, die ganze Bedeutungsfülle der Ideen in dieser „Geistesstimmung“ lebendig wird.

Kant drückt die obige Erklärung zunächst noch dahin aus: „erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles Andere klein ist.“ Dieses alles Andere ist aber Alles, „was Gegenstand der Sinne sein kann,“ die „Weltgrösse“ der „Teleskopien,“ wie das „Unendlich Kleine“ der „Mikroskopien.“ Klein ist alles dies gegen das, was nicht sinnlich, was übersinnlich ist. Dennoch aber strebt die Einbildungskraft „zum Fortschritte ins Unendliche“ (S. 103). Obwol sie nun dasselbe nicht erreichen, nicht zum Grössen-Ausdruck bringen kann, so ist doch gerade diese ihre „Unangemessenheit“ der Idee gegenüber „die Erweckung des Gefühls eines übersinnlichen Vermögens in uns.“ Ist es doch die Vernunft selbst, welche zwar die absolute Totalität fordert, aber in der Auflösung ihrer Antinomieen dahin belehrt wird: dass das Unendliche ihr niemals „gegeben“ werden, sondern immer nur „aufgegeben“ bleiben könne. Die Einbildungskraft tritt damit in den Dienst der sich disciplinirenden Vernunft; und es ist daher dieser „Gebrauch“ der Einbildungskraft, nicht der Gegenstand der Sinne, auf die derselbe sich richtet, schlechthin gross; „gegen ihn jeder andere Gebrauch klein.“ Demnach lautet die Erklärung endlich: „erhaben ist das, was auch nur denken zu können, ein Vermögen des Gemüths beweist, das jeden Maassstab der Sinne übertrifft.“ Sich selber gleich nur ist dieses „Vermögen des Gemüths,“ diese ins Unendliche fortschreitende Einbildungskraft, die mit den Mitteln der Sinnlichkeit an den Zwecken der Vernunft arbeitet.

Und doch sind diese Zwecke der Vernunft, denen die Einbildungskraft sich im Erhabenen widmet, nicht ausschliesslich

die sittlichen; die exact wissenschaftlichen werden nicht minder durch sie gefördert; aber nicht zur Erkenntniss, sondern lediglich zur Erweiterung des Vermögens: um die Bewusstseins-Richtung unendlich zu machen. Darin liegt im letzten und tiefsten Grunde die Bedeutung und die Eigenart des ästhetischen Bewusstseins: nicht die Erkenntniss zu mehren, noch die Sittlichkeit zu bessern; sondern einzig und allein in der Beschwingung und Hebung der Kräfte, in der Reinigung und Harmonisirung der Einheit des Bewusstseins.

Das Erhabene ist daher kein mathematischer Naturgrössenbegriff. Denn für die mathematische Grössenschätzung ist die Einbildungskraft „jedem Gegenstande gewachsen, . . weil die Zahlbegriffe des Verstandes, durch Progression, jedes Maass einer jeden Grösse angemessen machen können" (S. 109). Der mathematische Verstand fordert lediglich „Auffassung", welche das „Progressionsprincip" verrichtet; und es macht keinen Unterschied, „ob Einbildungskraft zur Einheit eine Grösse, die man in einen Blick fassen kann, z. B. einen Fuss oder Ruthe, oder ob sie eine deutsche Meile, oder gar einen Erddurchmesser, deren Auffassung zwar, aber nicht die Zusammenfassung in eine Anschauung der Einbildungskraft . . möglich ist, wähle" (S. 107). Die Einbildungskraft geht aber eben auf die „Zusammenfassung", die nur „bald zu ihrem Maximum" gelangt. „Denn wenn die Auffassung soweit gelangt ist, dass die zuerst aufgefassten Theilvorstellungen . . zu erlöschen anheben, indessen dass diese zu Auffassung mehrerer fortrückt, so verliert sie auf einer Seite ebenso viel, als sie auf der andern gewinnt" (S. 105). Und dennoch soll in dieser Beschränkung der Einbildungskraft ein Wohlgefallen liegen.

Die Beschränkung ist aber vielleicht eine Begrenzung; denn die Einbildungskraft dient der Vernunft, ist eine Function der psychologisch gedachten Vernunft. Indem die Einbildungskraft „ins Unendliche fortschreitet", hört sie „auf die Stimme der Vernunft" (S. 107 f.). Ebenso wie das Erhabene erklärt wird als das, was auch nur denken zu können, ein übersinnliches Vermögen beweise, so beweist es auch vom Unendlichen: „es als ein Ganzes auch nur denken zu können", oder: „es ohne

Widerspruch auch nur denken zu können", dasselbe übersinnliche Vermögen. „Denn nur durch dieses und dessen Idee eines Noumenons, welches selbst keine Anschauung verstattet, aber doch der Weltanschauung, als blosser Erscheinung, zum Substrat untergelegt wird, wird das Unendliche der Sinnenwelt, in der reinen intellectuellen Grössenschätzung, unter einem Begriffe ganz zusammengefasst, obzwar es in der mathematischen durch Zahlenbegriffe nie ganz gedacht werden kann." Die „reine intellectuelle Grössenschätzung" ist somit die ästhetische,[1] welche in ihrem „Vermögen", in ihrer Bewusstseinsart jenes übersinnliche Substrat offenbart, nämlich, als „Aufgabe" der Harmonisirung der Bewusstseinsarten zum ästhetischen Selbstbewusstsein. Dieses Vermögen ist „über alle Vergleichung selbst mit dem Vermögen der mathematischen Schätzung gross" (S. 108). Diese Bewusstseinsart ist also erhaben, nicht zum theoretischen Behufe, sondern „als Erweiterung des Gemüths", die hier jedoch „in der praktischen Absicht" gedeutet wird, während der Zusammenhang auf die ästhetische geht, wie denn auch später (S. 110) die ästhetische Gemüthsstimmung nur als der moralischen „gemäss und mit ihr verträglich" bezeichnet wird.

Es lässt sich sonach klar einsehen, wie die zwei Gedankenrichtungen in der Erklärung immer auf einander übergehen, um sich in der übergreifenden Idee zu vereinigen: einerseits ist die Natur erhaben; andererseits nur die Gemüthsart. Denn was Beide erhaben macht, ist einzig und allein die Idee der Vernunft, mit welcher die Einbildungskraft sich verbündet. „Erhaben ist also die Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt" (S. 109). Aber dieses „eigentliche, unveränderliche Grundmaas der Natur", die absolute Unendlichkeit ist „ein sich selbst widersprechender Begriff", an den die Einbildungskraft „ihr ganzes Vermögen der Zusammenfassung fruchtlos verwendet": wenn sie nicht vielmehr in diesem objectiven Grundmaaasse auch ihr eignes suchte und bethätigte. „Man sieht hieraus auch, dass die wahre Erhabenheit nur im Gemüthe des Urtheilenden, nicht

[1]) Beide unterschieden: S. 115.

in dem Naturobjecte . . müsse gesucht werden" (S. 110). „Wer wollte auch ungestalte Gebirgsmassen, in wilder Unordnung über einander gethürmt, mit ihren Eispyramiden, oder die düstere tobende See u. s. w. erhaben nennen? Aber das Gemüth fühlt sich in seiner eigenen Beurtheilung gehoben, wenn es sich . . der Einbildungskraft und einer . . damit in Verbindung gesetzten, jene blos erweiternden Vernunft überlässt." Der Einbildungskraft allein kann sich also das Gemüth nicht überlassen, sondern zugleich der Vernunft, die indessen nur dazu mit der Einbildungskraft in Verbindung gesetzt wird, um diese zu erweitern. Denn es ist eben nicht allein die Einbildungskraft, welche diese übersinnliche Aufgabe offenbar macht. Die Einbildungskraft selbst verfällt vielmehr dem Verdicte, welche das wahre Erhabene, die Idee der Vernunft, über alles Natürliche fällt. Es erscheint am letzten Ende nicht nur „alles Grosse in der Natur immer wiederum als klein"; sondern „eigentlich aber unsere Einbildungskraft in ihrer ganzen Grenzlosigkeit und mit ihr die Natur als gegen die Ideen der Vernunft . . verschwindend" (S. 111). In dieser Folgerung steigert sich jenes wechselnde Uebertragen des Erhabenen der Natur auf das Gemüth und umgekehrt dahin: dass nunmehr Natur und Einbildungskraft verschwindend werden gegenüber der Idee.

In diesem Verschwindendwerden bestimmt sich die Qualität des Erhabenen. Die Einbildungskraft zeigt ihre „Unangemessenheit" zur Darstellung einer Idee, „die für uns Gesetz ist." Ein solches Gefühl der Unangemessenheit heisst „Achtung" (S. 111). „Also ist das Gefühl des Erhabenen in der Natur Achtung für unsere eigene Bestimmung, die wir einem Objecte der Natur durch eine gewisse Subreption (Verwechselung einer Achtung für das Object statt der für die Idee der Menschheit in unserem Subjecte) beweisen." Das Gefühl der Achtung ist aber schon von der Sittlichkeit her als ein Doppelgefühl bekannt[1]): es ist ein Gefühl der Unlust, die wir in unserer sinnlich-geistigen Person empfinden, und der Lust, die wir im Gedanken unserer noumenalen Persönlichkeit fühlen.

[1]) Kants Begründung der Ethik S. 284.

So ist auch das Achtungsgefühl des Erhabenen zunächst durchaus ein Gefühl der Unlust „aus der Unangemessenheit der Einbildungskraft in der ästhetischen Grössenschätzung zu der Schätzung durch die Vernunft und eine dabei zugleich erweckte Lust, aus der Uebereinstimmung eben dieses Urtheils der Unangemessenheit des grössten sinnlichen Vermögens zu Vernunftideen, sofern die Bestrebung zu denselben doch für uns Gesetz ist“ (S. 112). Die „grösste Bestrebung der Einbildungskraft“ ist sonach „eine Beziehung auf das Gesetz der Vernunft“, welches alles Sinnliche, Natürliche „für klein zu schätzen“ fordert. Und die Unlust erst erweckt uns die Lust des Gefühls „unserer übersinnlichen Bestimmung.“ Und dieses Gefühl ist wirklich ein ästhetisches Gefühl. Diesen psychologischen Thatbestand stellt die Analyse des Erhabenen dar.

Das Gefühl ist ein Spiel der Gemüthskräfte. So muss auch das ästhetische Urtheil des Erhabenen ein solches Spiel sein. „Das Urtheil selber bleibt aber hiebei immer nur ästhetisch, weil es . . blos das subjective Spiel der Gemüthskräfte (Einbildungskraft und Vernunft) selbst durch ihren Contrast als harmonisch darstellt“ (S. 113). Der Contrast ergiebt somit, psychologisch betrachtet, die neue ästhetische Inhaltsart. Die Bewegung des Gemüths dem Unendlichen gegenüber, welches die Einbildungskraft zusammenzufassen strebt, „kann mit einer Erschütterung verglichen werden, d. i. mit einem schnellwechselnden Abstossen und Anziehen“ (S. 112). Denn das „Ueberschwängliche für die Einbildungskraft“ ist „für die Idee der Vernunft vom Uebersinnlichen nicht überschwänglich, sondern gesetzmässig“, also ebenso für diese „anziehend“, wie für die Sittlichkeit „abstossend.“ Und das Erhabene spielt in dem Contraste ein freieres Spiel als das Schöne. Denn im Schönen setzen sich Einbildungskraft und Verstand in Einhelligkeit, im Erhabenen Einbildungskraft und Vernunft in Widerstreit; und dennoch bringt dieser Widerstreit Zweckmässigkeit des Bewusstseins hervor und stellt sie dar, „nämlich im Gefühl, dass wir eine selbständige Vernunft haben, ein Vermögen der Grössenschätzung, dessen Vorzüglichkeit durch nichts anschaulich gemacht werden kann, als durch die Unzulänglichkeit desjenigen Vermögens, welches in

Darstellung der Grössen . . selbst unbegrenzt ist." Die Gewalt, „die dem Subjecte durch die Einbildungskraft widerfährt", dient der Zweckmässigkeit „für die ganze Bestimmung des Gemüths" (S. 113 f.). Das Unvermögen entdeckt somit „ein unbeschränktes Vermögen"; und es ist die ästhetische Eigenart dieses Gefühls des Erhabenen, „dass das letztere nur durch das erstere ästhetisch" beurtheilt werden kann.

So kommt alles zuletzt auf das Spiel des Bewusstseins hinaus. Aber man übersieht, wieviel einfacher der in dieser ganzen Entfaltung ringende Gegensatz zur correcten Fassung gelangt, wenn man im Erhabenen, wie im Schönen, die Moral, wie die Natur, als Stoff dieser ästhetischen Gefühlsform ansieht. Auch im Erhabenen der Natur spielt das Bewusstsein, wirft seine gewaltigen Zahlen und Grössen gegen den Ueberschwang seiner moralischen Ideen, und hinwiederum die Strenge und Weite dieser Ideenforderung gegen die Enge aller Natur, spielt mit seinen beiden Gebilden und erzeugt in dem Ernste dieses Spiels das neue Gebild der erhabenen Gemüthsstimmung.

Das mathematisch Erhabene spielt mit dem Naturbegriff der Grösse, als einem Momente des Bewusstseins.

Das dynamisch Erhabene hat es nicht mit Zahlen und Grössen, sondern mit einer Energie zu thun, mit einer Macht, die jedoch nur die wissenschaftliche Bedeutung potentieller Kraft hat, nicht die obrigkeitliche der Gewalt. „Die Natur im ästhetischen Urtheile als Macht, die über uns keine Gewalt hat, betrachtet, ist dynamisch-erhaben" (S. 115). Als solche kann sie zwar als „Gegenstand der Furcht" betrachtet werden. „Man kann aber einen Gegenstand als furchtbar betrachten, ohne sich vor ihm zu fürchten, wenn wir . . blos den Fall denken, da wir ihm etwa Widerstand thun wollten, und dass alsdann aller Widerstand bei Weitem vergeblich sein würde". Der Gegenstand muss als furchtbar in der Betrachtung erscheinen, darf aber nicht gefürchtet werden; denn „der sich fürchtet, kann über das Erhabene der Natur gar nicht urtheilen, so wenig als der, welcher durch Neigung und Appetit eingenommen ist, über das Schöne." „Kühne, überhangende gleichsam drohende Felsen, . . Vulkane in ihrer

ganzen zerstörenden Gewalt, . . der gränzenlose Ocean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall . . machen unser Vermögen zu widerstehen, in Vergleichung mit ihrer Macht, zur unbedeutenden Kleinigkeit. Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, . . weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaass erhöhen und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen" (S. 116). An dieser anderen Art von Vermögen bricht sich die Macht der Natur.

Diese andere Art des „Vermögens zu widerstehen" ist unsere „Seelenstärke", die uns einen Muth giebt, den das mathematisch Erhabene uns versagt: uns nämlich mit der „scheinbaren Allgewalt der Natur" zu messen. Als Grössen können wir uns mit ihr nicht messen; aber als Kräfte.

Im mathematisch Erhabenen entsprechen einander die Unermesslichkeit und die Unzulänglichkeit. Im dynamisch Erhabenen entspricht der „Unermesslichkeit" die „Unwiderstehlichkeit ihrer Macht" und der Unzulänglichkeit unsere sinnliche „Ohnmacht". Wie aber dort aus der Unzulänglichkeit das unbeschränkte Vermögen, unsere übersinnliche Bestimmung zu denken, erwuchs, so hier aus der Ohnmacht eine „Ueberlegenheit über die Natur, worauf sich eine Selbsterhaltung von ganz anderer Art gründet, als diejenige ist, die von der Natur ausser uns angefochten und in Gefahr gebracht werden kann, dabei die Menschheit in unserer Person unerniedrigt bleibt" (S. 117). Die Macht der Natur also bewährt sich darin, dass sie „unsere Kraft (die nicht Natur ist) in uns aufruft, um das, wofür wir besorgt sind (Güter, Gesundheit und Leben) als klein und daher ihre Macht . . für uns und unsere Persönlichkeit dessen ungeachtet doch für keine Gewalt ansehen, unter die wir uns zu beugen hätten, wenn es auf unsere höchsten Grundsätze und deren Behauptung oder Verlassung ankäme." Mithin ist es mehr noch als die unermessliche Grösse die furchtbare Macht der Natur, welche dem Gemüthe „die eigene Erhabenheit seiner Bestimmung selbst über die Natur" fühlbar macht.

Diese eigenartige „Selbsterhaltung" erregt ein „begeisterndes Wohlgefallen". Und wenn schon die „blosse Grösse" ein

Wohlgefallen hervorruft (S. 101), so ist die „Unbezwinglichkeit des Gemüths durch Gefahr“ ein Gegenstand der ästhetischen Achtung. Daher entscheidet das „ästhetische Urtheil“ für den „Feldherrn“ vor dem „Staatsmanne“. „Selbst der Krieg, wenn er mit Ordnung und Heilighaltung der bürgerlichen Rechte geführt wird, hat etwas Erhabenes an sich und macht zugleich die Denkungsart des Volkes, welches ihn auf diese Art führt, nur um desto erhabener, je mehreren Gefahren es ausgesetzt war und sich muthig darunter hat behaupten können“ (S. 118). Die „Heilighaltung der bürgerlichen Rechte“ verbindet sich mit dem Muthe, Gefahren zu bestehen, um dem Fatum der Weltgeschichte gegenüber das Erhabene der Denkungsart zu erzeugen.

Nicht minder aber bewährt sich diese Erhabenheit gegenüber der Vorsehung. Denn wenn wir „Gott im Ungewitter, im Sturm, im Erdbeben und dergleichen als im Zorn, zugleich aber auch in seiner Erhabenheit sich darstellend vorstellig zu machen pflegen“, so wäre freilich „die Einbildung einer Ueberlegenheit unseres Gemüths . . Thorheit und Frevel zugleich.“ Aber es ist doch nicht „Unterwerfung und Niedergeschlagenheit“ allein, welche der göttlichen Erhabenheit gegenüber sich geziemt, obzwar diese Gebehrden in der Religion cultivirt werden und „Regierungen“ den „Zubehör“ von „Bildern und kindischem Apparat gern erlaubt“ haben (S. 133). „Allein diese Gemüthsstimmung ist auch bei Weitem nicht mit der Idee der Erhabenheit einer Religion und „ihres Gegenstandes an sich und nothwendig verbunden.“ Zur Bewunderung der göttlichen Grösse gehört vielmehr „eine Stimmung zur ruhigen Contemplation und ganz freies Urtheil“ (S. 119). „Bewusstsein von der Erhabenheit der Gesinnung bei sich selbst“ führt den Religiosen zur Idee der Erhabenheit Gottes. „Auf solche Weise unterscheidet sich innerliche Religion von Superstition.“ Die Idee der Erhabenheit des der Natur jenseitigen Wesens beweist demnach ebensosehr wie der Gedanke der erhabenen Natur: „dass das Erhabene in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserem Gemüthe enthalten, soferne wir der Natur in uns und dadurch auch der Natur . . ausser uns überlegen zu sein uns bewusst werden können“ (S. 120; vgl. S. 127).

Die Natur in ihrer Macht heisst sonach nur „uneigentlich erhaben, und nur unter der Voraussetzung dieser Idee in uns und in Beziehung auf sie sind wir fähig, zur Idee der Erhabenheit desjenigen Wesens zu gelangen, welches nicht blos durch seine Macht, die es in der Natur beweiset, innige Achtung in uns wirkt, sondern noch mehr durch das Vermögen, welches in uns gelegt ist, jene ohne Furcht zu beurtheilen und unsere Bestimmung als über sie erhaben zu denken.“ Der Grund des Erhabenen ist die Denkungsart, die Idee unserer Freiheit, unserer moralischen Anlage und Bestimmung. „Also muss das Erhabene jederzeit Beziehung auf die Denkungsart haben, d.i. auf Maximen, dem Intellectuellen und den Vernunftideen über die Sinnlichkeit Obermacht zu verschaffen“ (S. 132). Mehr noch als das Mathematisch-Erhabene zeigt das Dynamisch-Erhabene, dass der Conflict, auf welchem alles Erhabene beruht, zwischen dem Willen in seiner sittlichen Bestimmtheit und der sinnlichen Einbildungskraft besteht.

Von dieser energischen Beziehung des Erhabenen auf die sittlichen Ideen wird die Modalität des Urtheils über das Erhabene der Natur abgeleitet. „Die Stimmung des Gemüths zum Gefühle des Erhabenen erfordert eine Empfänglichkeit desselben für Ideen“ (S. 121). Die Vernunft übt diese Gewalt auf die Sinnlichkeit aus, „um sie auf das Unendliche hinaussehen zu lassen, welches für jene ein Abgrund ist“ (ib. vgl. S. 112). Obzwar nun das Erhabene „grössere Kultur, nicht bloss der ästhetischen Urtheilskraft, sondern auch der Erkenntnissvermögen, die ihr zum Grunde liegen,“ zu erfordern scheint, so „ist es doch dadurch nicht eben von der Kultur zuerst erzeugt und etwa blos conventionsmässig in der Gesellschaft eingeführt“, sondern hat seinen Grund „in der menschlichen Natur“, „in der Anlage zum Gefühle für praktische Ideen, d. i. zu dem moralischen“ (S. 121 f.) Und dieses Gefühl, das „moralische Gefühl“, welches dem Geschmacke hier entgegengestellt wird, ist die Voraussetzung für die Nothwendigkeit, die dem ästhetischen Urtheile über das Erhabene beigemessen wird; aber auch nur die „Voraussetzung“; denn dieses moralische Gefühl ist nicht das ästhetische Gefühl, nicht das ästhetische Bewusstsein.

Die dem ästhetischen Urtheile beigelegte Nothwendigkeit, „macht ein Princip a priori kenntlich und hebt sie aus der empirischen Psychologie, in der sie sonst unter den Gefühlen des Vergnügens und Schmerzens, nur mit dem nichtssagenden Beiwort eines feineren Gefühls begraben bleiben würde.“ Es ist somit weder die Macht der Natur, noch die der Sittlichkeit, welcher das Erhabene als eine Eigenschaft beiwohnte, sondern beide sind Stoffe für die Form desjenigen Inhalts des äthetischen Bewusstseins, welche das Moment des Erhabenen bildet.

Es ist ein Moment und nur ein Moment; nicht, wie Kant nach der historisch bedingten Anlage seiner Untersuchung es aufstellt, ohne die Coordination selbst überall durchzuführen, neben dem Schönen, sondern unter dem Idealbegriffe des Schönen. Denn wenn das Schöne auf Uebereinstimmung der Kräfte des Bewusstseins beruht, so ist diese lediglich als ideale Forderung und somit allein in relativer Lösbarkeit gedacht. Dies gilt auch für die Natur, wie besonders für die Kunst. Denn wo wäre das Bewusstsein in vollem Gleichgewichte seiner beiden Richtungen auch der Natur gegenüber? Immer ist, schon insofern das Bewusstsein des Willens mitzuwirken hat, das Erhabene mit im Spiele. Es giebt auch keine Kunstschönheit ohne das Ingrediens des Erhabenen. Es ist die Lösung der Aufgabe des Schönen unter Präponderanz des Bewusstseins der Bewegung und des Willens; während auch eine Präponderanz des Bewusstseins der Vorstellung denkbar und nachweisbar ist, die wir als Humor bezeichnen möchten.

Da Kant das Schöne und das Erhabene einander coordinirt, nicht aber beide einem Oberbegriffe, etwa dem des Ideals, wie Winckelmann mit dem Schönen verfuhr, untergeordnet hat, so war er nicht veranlasst, zum Erhabenen einen Ergänzungsbegriff aufzusuchen. Indessen liesse sich von dem, was wir von seinem Temperamente wissen, sowie von seiner Liebhaberei für die englischen Schriftsteller, endlich aber und hauptsächlich von seiner Schreibart, von der Gelassenheit und Ruhe, dabei doch aber auch der Eindringlichkeit und Zuversichtlichkeit seines Stils erwarten, dass diesem grossen Gedankenkünstler die Wohlthat des Menschengeistes nach ihrem Werthe nicht verborgen ge-

blieben sein möchte, welche im Humor als ein unerschöpfliches und untrügliches Wahrzeichen echter Stilkunst wirksam ist. Es finden sich jedoch nur Spuren dieser Ansicht, welche freilich den selbstständigen und unentbehrlichen Beitrag dieser Geistesrichtung für die Entfaltung des ästhetischen Bewusstseins durchaus ungenügend beleuchten, immerhin aber die Tendenz des Gedankens in deutlicher Weise erkennen lassen.

Es ist zunächst das Lachen, welches nach der Disposition, die es für das ästhetische Verhalten des Bewusstseins darbietet, gewürdigt wird. „Voltaire sagte, der Himmel habe uns zum Gegengewicht gegen die vielen Mühseligkeiten des Lebens zwei Dinge gegeben: die Hoffnung und den Schlaf. Er hätte noch das Lachen dazu rechnen können; wenn die Mittel, es bei Vernünftigen zu erregen, und der Witz oder Originalität der Laune, die dazu erforderlich sind, nicht ebenso selten wären, als häufig das Talent ist, kopfbrechend, wie mystische Grübler, halsbrechend, wie Genies, oder herzbrechend, wie empfindsame Romanschreiber (auch wohl dergleichen Moralisten) zu dichten" (S. 208). Das Wohlthätige und das Seltene dieser Art von Temperament und Kunst, Beides hat Kant hervorgehoben. Und in Bezug auf den populären Streit der Weltansichten ist es lehrreich, dass das Lachen als ein Mittelglied zwischen Leib und Seele gedeutet ist. Ob Kants Ansicht vom Lachen als eine psychologische Analyse richtig sei, haben wir in dieser lediglich principiellen Begründung nicht zu erörtern; aber sie ist die rückhaltlose Concession an materialistische Deutungsweisen; sie giebt Epikur „nicht Unrecht", nur wird von diesem als Ausdruck körperlichen Vergnügens zugestandenen Lachen das ästhetische Wohlgefallen ebenso wie die moralische Billigung unterschieden. „Man kann also, wie mich dünkt, dem Epikur wohl einräumen, dass alles Vergnügen, wenn es gleich durch Begriffe veranlasst wird, welche ästhetische Ideen erwecken, animalische, d. i. körperliche Empfindung sei, ohne dadurch dem geistigen Gefühle der Achtung für moralische Ideen, welches kein Vergnügen ist, sondern eine Selbstschätzung (der Menschheit in uns), . . ja selbst nicht einmal dem minder edeln des Geschmacks im mindesten Abbruch zu thun" (S. 218): „so dass Epikur, der

alles Vergnügen im Grunde für körperliche Empfindung ausgab, sofern vielleicht nicht Unrecht haben mag, und sich nur selbst missverstand, wenn er das intellectuelle und selbst praktische Wohlgefallen zu den Vergnügen zählte“ (S. 203). Wir erkennen hier dieselbe Grundrichtung der Kantischen Psychologie, welche die Auseinandersetzung zwischen Sinnlichkeit und Verstand auch in den theoretischen Fragen leitet.

Dem Rationalismus der erbaulichen Emphase wird überall das Wort entzogen; und so wird auch hier in der Würdigung des tröstenden Lachens der „Einfluss der Vorstellung auf den Körper und dessen Wechselwirkung auf das Gemüth“ (S. 205) anerkannt: „dass mit allen unseren Gedanken zugleich irgend eine Bewegung . . des Körpers harmonisch verbunden sei“ (S. 207). Als ein Symptom gilt das Lachen, dass ein „blosses Spiel der Vorstellung ein Gleichgewicht der Lebenskräfte im Körper hervor bringt“ (S. 205). Daher darf das Lachen nicht nur dem physiologischen Schlafe, sondern auch der psychologisch-moralischen Hoffnung beigeordnet werden.

Wegen dieser engen Beziehung des Affectes des Lachens auf Denken und Wollen möchte denn auch die von Kant gegebene Erklärung genauer zu verstehen sein. „Das Lachen ist ein Affect aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts“ (S. 205). Diese Verwandlung in Nichts ist „für den Verstand gewiss nicht erfreulich.“ Aber so ergeht es bekanntlich dem blossen Verstande nicht nur beim Witze der Unterhaltung und der Laune; sondern, wie wir beim Erhabenen sahen, erlahmen Denken und Darstellung auch der Natur gegenüber, so dass ein besonderes ästhetisches Moment dieser Insufficienz entspricht. Wie nun beim Erhabenen an der Schwäche des Verstandes und seiner Darstellungsmittel die Vernunft mit ihren moralischen Ideen das Bewusstsein entschädigt und als ästhetisches Bewusstsein erbaut, so zeigt das Lachen, dass der Verstand selbst sich zu bescheiden vermag, seiner Schwächen und der Blössen, die er empfängt und die er leidet, froh werden kann. Es ist ein Nichts, worein sich die gespannte Erwartung des Denkens verwandelt, und dennoch übt dieser „Spaass“, dieser „Ball“ einer Idee, mit dem wir uns

„hin- und herschlagen“, die mächtige und wohlthätige Energie aus, mit der das Lachen uns erschüttert und erquickt.

Ein solches Nichts findet der Verstand, und findet vor Allem die moralische Vernunft in den Verhältnissen und Begebenheiten dieser irdischen Welt. Da gilt es, dem strafenden Hohne und der Verachtung ohne Uebermuth, aber mit dem vollen und warmen Blick für das Erreichte unter all dem Erstrebten getrost entgegenzutreten. In solchem Ausputz des Nichts bewährt sich der Humor.

Diese Verschönerung des Nichts gelingt dem Humor, als einer grossen und „seltenen“ Kunst. Mit dieser Kunst darf die „Laune“ nicht verwechselt werden. „Zu dem, was aufmunternd, mit dem Vergnügen aus dem Lachen nahe verwandt und zur Originalität des Geistes, aber eben nicht zum Talent der schönen Kunst gehörig ist, kann auch die launige Manier gezählt werden . . . Diese Manier gehört indessen mehr zur angenehmen als schönen Kunst“ (S. 209 f.). Es wäre demnach noch sehr die Frage, ob Kant manche Werke der englischen Humoristen als schöne Kunst im vollen Sinne anerkannt haben würde. Jedenfalls braucht, vielleicht darf man sagen, kann es nicht Steifheit und Zopfigkeit gewesen sein, welche solche Anerkennung manchem dieser Humoristen versagt haben dürfte. Laune — und so übersetzt er wol humour — ist angenehme, nicht schöne Kunst.

Fragen wir nun, worin sich der Humor als schöne Kunst bethätigen könne. „Die schöne Kunst zeigt darin eben ihre Vorzüglichkeit, dass sie Dinge, die in der Natur hässlich oder missfällig sein würden, schön beschreibt“ (S. 179). Hier ist das Hässliche als eine Thatsache anerkannt in dem Sinne, dass es als ein Vorwurf für die schöne Kunst diene: die es „schön beschreibt“, mithin in das Gebiet und den Zubehör des Schönen überträgt und verwandelt. Aber der Ausdruck für dieses Verhältniss des Schönen zum Hässlichen ist noch sehr ungenau: „Dinge, die in der Natur hässlich oder missfällig sein würden.“ Warum nicht: sind? Giebt es nicht wirklich in der Natur Hässliches? Warum auch den Ausdruck hässlich durch „oder missfällig“ erklären?

Es scheint, dass Kant durch diese Erklärung der Verwechselung des Hässlichen mit dem Verwerflichen, dem Bösen vorbeugen wollte. Diesem Gebiete hauptsächlich sind die Beispiele, die er unmittelbar folgen lässt, entnommen: „Die Furien, Krankheiten, Verwüstungen des Krieges und dergleichen können .. sehr schön beschrieben, ja sogar im Gemälde vorgestellt werden, nur eine Art Hässlichkeit kann nicht der Natur gemäss vorgestellt werden, ohne alles ästhetische Wohlgefallen, mithin der Kunstschönheit zu Grunde zu richten, nämlich diejenige, welche Ekel erweckt." Dies wird psychologisch erklärt: die „sonderbare" Vorstellung des Ekels beruht selbst „auf lauter Einbildung." Die Kunst-Einbildung kann daher von der natürlichen Einbildung in der Empfindung nicht unterschieden werden. Immerhin heisst es aber hier: „der Natur gemäss" könne diese „Eine Art Hässlichkeit" nicht vorgestellt werden; also ist diese Art Hässlichkeit in der Natur vorhanden, obwol ihre Vorstellung „auf lauter Einbildung" beruht?

Die Bildhauerkunst, heisst es dann weiter, habe hässliche Gegenstände von ihren Bildungen ausgeschlossen, und durch Allegorien „oder Attribute" ersetzt, „weil an ihren Producten die Kunst mit der Natur beinahe verwechselt wird." Als Beispiele werden hier angeführt: der Tod in einem schönen Genius, der Kriegsmuth am Mars. Von diesen kann offenbar nur der erste allenfalls als hässlich gelten, wenn nicht zunächst als furchtbar oder wehmüthig. Die Frage über die Existenz des Hässlichen in der Natur bleibt somit auch hierdurch unerledigt. Aber die Lösung liegt nahe.

Wie das Böse ein Spiegelbild des Guten ist, so ist das Hässliche eine Einbildung des Schönen. Nur insofern wir die Natur ästhetisch betrachten, giebt es ein Hässliches in ihr. Denn die Missbildungen sind an sich noch nicht Gegenstände des Missfallens, sondern schlechthin Gegenstände teleologischer Beurtheilung, wie wenn in der Beurtheilung „des Menschen oder eines Pferdes auch die objective Zweckmässigkeit mit in Betracht gezogen wird." So denkt man, wenn z. B. gesagt wird: „das ist ein schönes Weib", in der That nichts anderes, als die Natur stellt in ihrer Gestalt die Zwecke im weiblichen Baue

schön vor.“ Ebensowenig nun, als dieses Urtheil über die Schönheit eines Natur-Gegenstandes ein rein ästhetisches Urtheil ist, ebensowenig ist ein Urtheil über eine Missbildung der Natur rein ästhetisch. Erst aus der Kraft und Tiefe der ästhetischen Contemplation, in welcher Natur-Bewusstsein und Sittlichkeits-Bewusstsein zum Gefühle zusammenfliessen, entwickelt sich der Gedanke, das Gefühl des Hässlichen.

Ehe es ästhetisch entwickelt ist, wirkt das Hässliche als furchtbar oder gar blos als zweckwidrig. Nachdem aber die Zweckmässigkeit im Bewusstsein offenbar geworden, welche das ästhetische Gefühl darstellt, in welchem Natur und Sittlichkeit sich durchdringen, da erst wird der Zwiespalt fühlbar, den Natur und Sittlichkeit, genauer die bewusstlose Natur und der Mensch und dieser ebenso als Individuum, wie in der Geschichte der Menschheit bloslegen. Angesichts der sittlichen Aufgaben erscheint die Natur als hässlich. Gegenüber der ewigen Aufgabe des unsterblichen Individuums erscheint der Tod als hässlich; gegenüber der unbedingten Idee der Menschheit erscheint die Kriegsfurie nicht nur fürchterlich, sondern hässlich; weil sie dem Zwecke, in welchem Sittlichkeit und Natur sich versöhnen, widerstreitet, oder wenigstens nicht unmittelbar gerecht wird: dem Frieden der Seele.

Nachdem nun aber das Hässliche als Gebild des ästhetischen Bewusstseins entdeckt und erzeugt ist, bemächtigt sich seiner die schöne Kunst, nicht nur, um es in Schönes schlechterdings umzuschaffen, sondern um es in Schönes zu verweben, ohne dass es darum sein eigenes Scheinwesen verlöre. In dieser schwersten aller Künste, in dem Wagniss, das Hässliche an das Schöne heranzubringen und es ihm anzuschliessen und einzugliedern: in dieser ästhetischen Paradoxie werden die Zauber des Humors bis zum Uebermuthe gewaltig. Hier ist Nichts klein, und Nichts widrig, sondern Alles wird in die *Species aeterni* des Gefühls gerückt. Doch diesem seltensten und wunderbarsten aller Kunstgebiete hat Kant, der weder Aristophanes noch Shakespeare würdigt, seinen Entdecker-Blick nicht zugewandt.

Dagegen hat Kant Eine Art dieser ästhetischen Richtung hell beleuchtet und folgenreich gekennzeichnet: die Naivetät.

Sie erscheint im Zusammenhange mit der Charakteristik des Lachens; denn sie sei „ein Zusammengesetztes" aus der körperlichen Empfindung, welcher das Lachen entspringt, und dem „geistigen Gefühl der Achtung für moralische Ideen". Der Verstand sieht einen Mangel, „man lacht über die Einfalt, die es noch nicht versteht, sich zu verstellen, und erfreut sich doch auch über die Einfalt der Natur, die jener Kunst hier einen Querstrich spielt" (S. 208). So werden hier zwei Arten von Einfalt, und zwar mit „doch auch" verbunden: die Einfalt der Natur mit einer Einfalt, die nicht weiter bezeichnet wird; es ist aber nach der Beschreibung die Einfalt der Kultur, die Einfalt der Sittlichkeit. Denn „mit der Naivetät muss offenherzige Einfalt, welche die Natur nur darum nicht verkünstelt, weil sie sich darauf nicht versteht, was Kunst des Umgangs sei, nicht verwechselt werden" (S. 209). Also Einfalt muss sich auf die Kunst der Umgangs wol verstehen, dieselbe aber verschmähen; sie darf nicht Einfalt der Umgangssitten, des conventionellen Verkehrs sein: es muss sich um Wichtigeres, Durchgreifenderes dabei handeln, als um eine Frage des Anstands und der Umgangsformen. Das ist die Einfalt, welche als „Einfalt der Natur" erscheinen muss im Naiven: die Einfalt der unverfälschten Sittlichkeit.

Es ist also nicht das Bewusstsein der unendlichen Aufgabe, welches hier den Mangel, den der Verstand findet, deckt; denn die Naivetät stellt nicht nur „die unverdorbene schuldlose Natur" dar, sondern auch den „Schalk in uns selbst bloss". Der Naive giebt sich in seiner Leistung eine moralische Blösse; obzwar in der Fähigkeit zu dieser Leistung ein moralisches Kraftzeugniss. Der Mangel des Verstandes, über den wir lachen, kann sonach auch ein Mangel der Moral sein; und dennoch stellt sich hier eine wunderbare Zweckmässigkeit des Bewusstseins dar, die einen fundamentalen Inhalt des ästhetischen Bewusstseins bildet.

Denn was thut es, dass die Glieder, die das ästhetische Verhältniss zu bilden haben, hier nicht ausgewachsen sind? Freilich sieht der Verstand einen Mangel an Selbstbeherrschung, also an Darstellung und Vorstellung der von dem Bewusstsein

allgemein sonst nüchtern erkannten und klug gehandhabten eigenen Persönlichkeit. Und es ist auch nicht die Pracht der sittlichen Idee, welche dem sinnlichen Vermögen, einschliesslich des Verstandes, zu Hülfe kommt und so das ästhetische Bewusstsein herstellt; sondern auch die Moral kann der Leistung nach ebenfalls im Nachtheil sein. Ohnehin ist ja eigentliche Moral niemals in der Natur des Individuums anzuerkennen, sondern allein in dem Bewusstsein der Gesinnung. Schon deshalb entbehrt das Naive der moralischen Vollkraft.

Und dennoch stellt sich hier im Kleinen, gleichsam in der Correspondenz der Mängel eine ästhetische Zweckmässigkeit her. Denn wir lachen zwar darüber, dass „der Schalk in uns selbst blosgestellt wird; . . dass aber Eines, was unendlich besser, als alle angenommene Sitte ist, die Lauterkeit der Denkungsart (wenigstens die Anlage dazu) doch nicht ganz in der menschlichen Natur erloschen ist, mischt Ernst und Hochschätzung in dieses Spiel der Urtheilskraft.“ Und da es nur „eine kurze Zeit Erscheinung ist“, so tritt sogar noch „die Rührung der Zärtlichkeit“ hinzu, welche über diese flüchtige Erscheinung „ein Bedauern“ verbreitet. Eine solche Mischung von Motiven schliesst das Naive ein. Daher ist „die Naivetät, in einer erdichteten Person vorzustellen . . schöne, obzwar auch seltene Kunst.“ Als Kunstrichtung ist sonach das Naive gedacht.

Freilich ist das Ingrediens der Moral so energisch im Naiven, dass die Verwandtschaft mit dem Erhabenen nicht verborgen bleiben konnte; und so lässt sich verfolgen, dass in Kants Auseinandersetzungen, wenngleich nicht in klarer Bestimmtheit beide Momente einander coordinirt worden sind, so doch die Beziehung beider aufeinander zum Ausdruck gekommen ist. „Einfalt (kunstlose Zweckmässigkeit) ist gleichsam der Styl der Natur im Erhabenen, und so auch der Sittlichkeit, welche eine zweite (übersinnliche) Natur ist“ (S. 134). So verwandt ist das Naive dem Erhabenen, dass die Natur im Erhabenen das Gepräge der Einfalt trägt.

Wenn aber die Natur naiv ist durch ihre Erhabenheit, das will sagen, durch ihre Predigt der Moral, dadurch dass sie die Schwäche des Menschen in seinem Verstande und seiner Ein-

bildungskraft blosslegt, und nur in seiner Fähigkeit, das Sittengesetz zu denken, seine das Erhabene erzeugende Grösse erweckt, so vermag die Kunst, so vermag das Bewusstsein am Menschen das Moment des Naiven, das Moment des Humors zu vollziehen, auch wenn der Mensch nicht nur in der Reife des Denkens, sondern nicht minder in der Kultur der moralischen Begriffe Schwächen und Fehler verräth: wenn nur die Anlage zur Sittlichkeit, der Beruf zum Sittengesetze, die Anwartschaft auf das Reich der Geister, auf die Gemeinschaft moralischer Wesen durch alle irdischen Mängel hindurchleuchtet und somit die Möglichkeit zu einer ästhetischen Zweckmässigkeit des Bewusstseins, zu einer Harmonie der, wie immer engen, Natur mit der, wie immer verletzten, Sittlichkeit darbietet.

Diese höchste Aufgabe der Kunst, die Kunst des Humors ist daher auch die Prärogative, durch welche die Kunst der Natur ebenbürtig wird, dem Erhabenen der Natur gleichkommt. Die Vollkraft der Kunst bewährt sich in der Erzeugung dieses ästhetischen Momentes. Und dass es nur ein Moment sei, wie das Erhabene auch nur ein solches Moment ist, das thut die Geschichte der Kunst in der Thatsache dar, die das wichtigste Unterscheidungszeichen antiker und moderner Kunst sein möchte: die neuere Kunst hat den Humor vorzugsweise in der Verbindung mit dem Erhabenen, nur in der Tragödie die Komödie.

Drittes Kapitel.

Die Künste, als Erzeugungsweisen des ästhetischen Inhalts.

Die ästhetische Richtung des Bewusstseins ist eine allgemein menschliche, die bei allen Völkern, ihrem Ansatze nach, sich findet und in den frühesten Bethätigungen alles Bewusstseins mitwirkt. Es ist daher nicht richtig, auch nur zu fragen, ob früher die Natur oder die Kunst den ästhetischen Inhalt darstelle, und als schön gefühlt werde. Denn das Naturbewusstsein ist eine Vorbedingung des ästhetischen Bewusstseins, aber freilich, indem die theoretische Richtung auf die Entdeckung der Natur sich zu regen beginnt, sind auch schon die ästhetischen Keime latent, in denen die Kunst an der Entwerfung des Weltbildes ihren Antheil vorbereitet.

Nicht viel anders verhält es sich mit dem moralischen Bewusstsein. Auch der Gedanke der Sittlichkeit taucht kaum in ersten Ahnungen auf, da umflechten ihn bereits die Anzeichen, dass Freude und Friede als selbständige Inhalte des Bewusstseins gelten, denen allein, ohne andern und besondern Inhalt, Aufmerksamkeit und Lebensthätigkeit zu weihen sei. Auch sind die ersten Bethätigungen der sittlichen Richtung des Bewusstseins mit ästhetischen Motiven verwachsen. Liebe und Freundschaft sind in ihrem psychologischen Ursprunge schon beinahe ebenso ästhetische wie ethische Strebungen des menschlichen Gemüthes. Und es gilt dies von allen Arten der Liebe.

Die Geschlechtsliebe, wie die Liebe zum Vaterlande, und endlich die Liebe der Götter, sie alle idealisiren die menschlichen und die göttlichen Personen, die liebenden wie die geliebten, zu neuen Wesen, die ihr Bewusstsein erschafft oder umbildet nicht in ausschliesslicher Rücksicht auf die Sittenwelt, sondern gemäss dem Verhältniss dieser Gebilde zu dem eigenen Gefühle.

Wie nun aber in dem Fortgange der Kultur die Richtungen des Bewusstseins sich abzweigen, um sich zeitweise zu verbinden oder zu bekämpfen, so werden die Künste selbständig, bemächtigen sich der Inhalte der anderen Richtungen, indem sie dieselben als ihr Material bearbeiten, und erzeugen nunmehr vorzugsweise den ästhetischen Inhalt des Bewusstseins. Da die Künste somit die factischen Hebel des Schönen sind, so hat die transscendentale Begründung der Aesthetik ihre Grenzen nicht überschritten, indem sie eine Charakteristik der Künste versuchte. Denn die Hervorbringungen der Künste sind das Factum, an welches analog dem Factum der Wissenschaften und dem „gleichsam Factum"[1]) des Sittengesetzes die Begründung des Schönen sich zu halten hatte. Da aber die Begründung auf den Nachweis der Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewusstseins und der in dieser geborgenen Inhalte desselben gerichtet ist, so wird auch die im Zusammenhange der Begründung versuchte Eintheilung der Künste auf die Würdigung des Antheils sich beziehen müssen, der den einzelnen Künsten an der Herstellung eines gesetzmässigen ästhetischen Inhalts zukommt.

Die Worte, mit welchen Kant selbst diesen seinen „Versuch" einführt, könnten zu besagen scheinen, dass mit demselben überhaupt keine Begründung, keine „Ableitung" gegeben sein solle. In der That nimmt er den Ausdruck ästhetischer Ideen nach der Analogie der Sprache zum Eintheilungsgrunde der Künste. „Man kann überhaupt Schönheit (sie mag Natur- oder Kunstschönheit sein) den Ausdruck ästhetischer Ideen nennen . . Wenn wir also die schönen Künste eintheilen wollen, so können wir, wenigstens zum Versuche, kein bequemeres Princip dazu wählen, als die Analogie der Kunst mit der Art des Ausdrucks, dessen

[1]) Vgl. Kants Begründung der Ethik. S. 224 ff.

sich Menschen im Sprechen bedienen, um sich so vollkommen, als möglich ist, einander d. i. nicht blos ihren Begriffen, sondern auch Empfindungen nach, mitzutheilen" (S. 190). Indessen ist denn der Ausdruck etwas nur Nebensächliches, etwa äusserlich und zufällig Nachfolgendes; ist er nicht vielmehr ein Vehikel, ja, ein Erzeugungsmittel des Schönen? Ist das Schöne etwa da, bevor es ausgedrückt wird? Betrachten wir doch die Sprache selbst als ein Organ, als ein Werkzeug des Gedankens, als ein innerliches, nothwendiges, unersetzliches Mittel, den Gedanken zu erwecken und in das Licht des Bewusstseins zu heben. Wir haben demgemäss auch gesehen (oben S. 178), dass das Princip der allgemeinen Mittheilbarkeit eine Stütze und Wurzel der Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewusstseins ist.

Die Bemerkungen, mit denen Kant den Werth dieses Versuchs, der die „Aesthetik" beschliesst, wiederholentlich einschränken zu müssen glaubt, dürften daher besser auf die Ausführung, als auf die Tendenz der Begründung zu beziehen sein. „Der Leser wird diesen Entwurf zu einer möglichen Eintheilung der schönen Künste nicht als beabsichtigte Theorie beurtheilen. Es ist nur einer von den mancherlei Versuchen, die man noch anstellen kann und soll" (S. 190). „Ueberhaupt wird der Leser dieses nur als einen Versuch der Verbindung der schönen Künste unter einem Princip, welches diesmal das des Ausdrucks ästhetischer Ideen (nach der Analogie einer Sprache) sein soll, beurtheilen, und nicht als für entschieden gehaltene Ableitung derselben ansehen" (S. 193). Welches andere Princip wäre nicht blos „bequemer", sondern sachlich richtiger, methodischer, als der Gesichtspunkt: mit welchen ursprünglichen und ihnen eigenthümlichen Mitteln die einzelnen Künste den ästhetischen Inhalt, der, in Momenten sich vertheilend, doch nur Einer ist, auszudrücken, das will sagen, darzustellen und hervorzubringen vermögend und geartet sind?

In dieser hervorbringenden, erzeugenden Bedeutung muss freilich das Princip des Ausdrucks gefasst sein, wenn es als Princip soll dienen dürfen. Die gemeinsame Bedingung muss demnach die reine Erzeugung bleiben; die Zeichnung also, welche in Form und Gestalt den reinen Inhalt des ästhetischen

Bewusstseins schafft und darstellt. Solche Formen müssen alle Ausdrucksweisen der Künste ergeben, wenn der Ausdruck als ein Princip der Begründung ästhetischen Inhalts gelten soll. Ein Ausdrucksmittel, welches nicht solche reine Gebilde ins Werk setzt, macht Abdrücke, aber keine eigenmächtigen Typen des ästhetischen Bewusstseins. Der Ausdruck soll ästhetischen „Ideen“ gewachsen sein.

Kant unterscheidet drei Mittel des Ausdrucks: „Dieser besteht im Worte, der Gebehrdung und dem Tone (Articulation, Gesticulation und Modulation). Nur die Verbindung dieser drei Arten des Ausdrucks macht die vollständige Mittheilung des Sprechenden aus. Denn Gedanke, Anschauung und Empfindung werden dadurch zugleich und vereinigt auf den Andern übertragen. Es giebt also nur dreierlei Arten schöner Künste, die redende, die bildende Kunst und die des Spiels der Empfindungen (als äusserer Sinneneindrücke).“ Es entsprechen sonach einander Wort und Gedanke, Gebehrdung und Anschauung, Ton und Empfindung.

Diese Entsprechungen wollen genauer erwogen sein. Wort und Gedanke zwar erkennen wir als einander fordernd; wird aber nicht die Gebehrde über ihre Grenze gehoben, wenn sie der Anschauung gerecht werden soll? Und werden ferner etwa alle „äusseren Sinneneindrücke“ durch Töne ausdrückbar, auch wenn das Bewusstsein nur mit ihnen spielen will? Spielen wir nicht auch mit Farben, Entfernungen und Oberflächen? Indessen ist durch diese Momente die richtige Art der Eintheilung angebahnt: diejenige, welche in der Eintheilung zugleich die Verbindung ermöglicht.

Als redende Künste werden zwar Beredsamkeit und Dichtkunst unterschieden; indessen wird die Beredsamkeit bei der Beurtheilung ihres ästhetischen Werthes nicht nur moralisch abgewürdigt, sondern nahezu für überflüssig erklärt: die menschlichen Angelegenheiten haben „schon an sich hinreichenden Einfluss auf menschliche Gemüther, als dass es nöthig wäre, noch die Maschinen der Ueberredung hiebei anzulegen“ (S. 199). Und wenn der Redner, obzwar er nur ein Geschäft ankündigt, „ein Geschäft des Verstandes als ein freies Spiel der Einbildungs-

kraft" behandelt, so bricht er doch „dem etwas ab, was er verspricht, und was doch sein angekündigtes Geschäft ist, nämlich den Verstand zweckmässig zu beschäftigen" (S. 191). Wenn aber durch ein ästhetisches Spiel der Verstand nicht vollkommen zweckmässig beschäftigt wird, so kann dieses Spiel nicht den Werth eines ästhetischen Inhalts erzeugen: da dieser eine energische Anregung des Verstandes fordert, auf einer Arbeit und Erweiterung seiner Kraft beruht. Es kommt daher die Rede selbst, das Ausdrucksmittel des Wortes nicht zu voller Geltung.

Die Poesie vorzugsweise, man möchte sagen allein, vertritt die Aufgabe der redenden Kunst. Und sie darf so heissen, nicht nur um die Beiordnung der Beredsamkeit zu ermöglichen, sondern weil sie, als besondere Kunst, die Mittel und Interessen des Wortes, der Wissenschaft gegenüber, nicht verkürzt und verstümmelt, sondern zu reicher, kräftiger, der Wissenschaft versagter Entfaltung bringt. „Der Dichter kündigt blos ein unterhaltendes Spiel mit Ideen an, und es kommt doch so viel für den Verstand heraus, als ob er blos dessen Geschäfte zu treiben die Absicht gehabt hätte." Der Dichter leistet daher Etwas, „was eines Geschäftes würdig ist, nämlich dem Verstande spielend Nahrung zu verschaffen und seinen Begriffen durch Einbildungskraft Leben zu geben." Der Dichter vermag sonach dem Verstande Nahrung und den Begriffen Leben zu geben: als wenn die Begriffe sonst todt wären, und als ob es dem Verstande ohne Poesie an Nahrung, an Stoff gebrechen könnte.

Der Unterschied der Bedeutung des Wortes in der Wissenschaft und in der Poesie liegt im Unterschiede des Begriffes und der ästhetischen Idee.

Die Poesie bedarf der Begriffe nicht minder, als die Wissenschaft. Aber sie lässt sie nicht als Begriffe bestehen, sondern verwandelt sie in Ideen. Wenn man nun bedenkt, dass selbst die Wissenschaft mit den Begriffen allein nicht auskommt, sondern zur Erweiterung derselben in Ideen schreiten muss, so erkennt man sogleich die Verwandtschaft der allgemeinen Ideen mit den ästhetischen, und somit der Begriffswissenschaft mit der

Poesie. „Sie erweitert das Gemüth dadurch, dass sie die Einbildungskraft in Freiheit setzt und innerhalb der Schranken eines gegebenen Begriffs, unter der unbegrenzten Mannichfaltigkeit möglicher damit zusammenstimmender Formen, diejenige darbietet, welche die Darstellung desselben mit einer Gedankenfülle verknüpft, der kein Sprachausdruck völlig adäquat ist und sich also ästhetisch zu Ideen erhebt“ (S. 197 f.). Hier ist der Vorzug, den das poetische Wort vor dem wissenschaftlichen hat, genau bestimmt.

Es sei „kein Sprachausdruck völlig adäquat“ der „Gedankenfülle“, welche die Poesie mit den „Schranken eines gegebenen Begriffs“ zu verknüpfen vermag. Durch diese Gedankenfülle erhebt sie sich zu ästhetischen Ideen; denn darin besteht der Charakter der ästhetischen Idee, dass sie zu den allgemeinen Ideen, in welchen die einzelnen Begriffe zusammenstimmen und zusammenfliessen, und endlich zu der Idee des „übersinnlichen Substrates aller seiner Vermögen“ (S. 219. Vgl. oben S. 207 ff., 214 ff.) das Bewusstsein erhebt.

So giebt die Poesie allerdings dem Verstande „Nahrung“, denn sie nährt ihn mit einer Gedankenfülle, die dem wissenschaftlichen Ausdrucke versagt ist. Aber sie giebt sogar auch Leben den Begriffen. Denn in der Wissenschaft werden die Begriffe in Reih' und Glied gestellt; die Methode prüft den sachlichen Werth, der einem jeden im Zusammenhange der Begriffe, im Systeme der Erkenntnisse zukommt. Ein eigener, selbständiger Werth wird keinem zugebilligt. Und doch erscheint nur das Eigene, von seinem dienenden Werthe im Ganzen Abgelöste als lebendig. In der Poesie dagegen steht der Begriff ausser diesem schier ertödtenden Zusammenhange mit der Wissenschaft; nur was er selbst leisten kann für die Erweckung jener „Gedankenfülle“, darin allein besteht sein Werth als Vehikel einer ästhetischen Idee.

Die Poesie „erweitert“ daher nicht allein: „sie stärkt das Gemüth, indem sie es sein freies, selbstthätiges und von der Naturbestimmung unabhängiges Vermögen fühlen lässt, die Natur, als Erscheinung nach Ansichten zu betrachten und zu

beurtheilen, die sie nicht von selbst, weder für den Sinn, noch den Verstand, in der Erfahrung darbietet, und sie also zum Behuf und gleichsam zum Schema des Uebersinnlichen zu gebrauchen" (S. 198). Hier ist das Leben, welches die Poesie dem Begriffe giebt, wiederum genau bestimmt.

Die Natur als Erscheinung wird gebraucht „gleichsam zum Schema des Uebersinnlichen". So selbständig verfügt die Poesie über die Naturbegriffe, dass sie dieselben lediglich zur Darstellung des Uebersinnlichen verwendet. Und doch ist es nicht lediglich Moral, als welche sie operirt; sondern sie bedient sich nur, wie der wissenschaftlichen Begriffe, so auch der moralischen Ideen, um beide zu ästhetischen Ideen zu beleben. Sie lässt das Gemüth sein nicht nur in der Autonomie des Sittengesetzes, sondern auch im Spiele freies und selbstthätiges Vermögen fühlen. Die sittlichen Ideen sind und bleiben Begriffe des sittlichen Erkennens und gliedern sich dem Zusammenhange der ethischen Forderungen ein. Die ästhetische Idee erst giebt auch den sittlichen Ideen selbständiges Leben und die ungebundene Fruchtbarkeit des Schaltens und Schaffens im Bewusstsein. Denn jetzt erst hebt sich das Bewusstsein nicht schlechthin über die Natur hinweg; sondern in ihr und an ihr sucht und schlägt das Bewusstsein Stufen zum Unendlichen.

Und doch ist der Aufstieg nicht lediglich zur Moral gemeint, sondern an Natur und Moral vereinigt steigt das Bewusstsein zu seiner eigenen Höhe auf, zur Zweckvollendung und Harmonie seiner Kräfte. Der Ausdruck ist ungenau, dass die Poesie die Natur „gleichsam zum Schema des Uebersinnlichen" gebrauche. Wir wissen vielmehr (oben S. 263) dass, anstatt des Schema, das Symbol des Uebersinnlichen der Gegenstand, wie aller Kunst, so nicht minder der Poesie ist, ja „es ist eigentlich die Dichtkunst, in welcher sich das Vermögen ästhetischer Ideen in seinem ganzen Maasse zeigen kann" (S. 183). Indem sie mehr, als die anderen Künste, Begriffe verwendet, in ästhetische Ideen verwandelt, bethätigt sie in höherem Grade die Kraft der ästhetischen Zweckmässigkeit.

Und diese Kraft wirkt auf die anderen Künste über, die in dieser Grundlage alles Ausdrucks von ihr abhängig bleiben

müssen: Denn alle Idee und aller Ausdruck ist an die Begriffe und deren Erzeugung im Worte, an das Begriffswort also im Bewusstsein gebunden, wie im Ursprung, so in aller Entwickelung desselben. Wenn die ästhetische Idee überall „Gedankenfülle“ fordert, so giebt es der Grundlage nach keine Gedanken ohne Worte; und da vollends diese Gedanken bei allem Spiele ernstlich und energisch den Verstand in Anspruch nehmen sollen, so ist die ästhetische Idee auf die Schärfe und Genauigkeit angewiesen, deren allein das Begriffswort fähig ist. Gäbe es also keine Poesie, so könnte keine Kunst zu der Vollendung kommen, der sie mächtig wird dadurch, dass poetische Ideen den Hauch aller Künste in Worte fassen, obschon dieselben im Untergrunde des Bewusstseins latent bleiben.

Wie sehr nun auch alle Künste mit der Poesie, dem Wort-Elemente nach, verwachsen sind, so suchen wir ja die Eintheilung der Künste unter dem Gesichtspunkte der Verbindung, das ist der wechselseitigen Verbindung. Also muss auch die Poesie ihrerseits von anderen Künsten abhängig sein. Erinnern wir uns, dass jener Gedankenfülle der ästhetischen Idee „kein Sprachausdruck völlig adäquat“ sei. Das „Wort“ bedarf des „Tones“, die „Articulation“ der „Modulation“, der „Gedanke“ der „Empfindung“, die Poesie der Musik.

Das Material der Musik sind Töne. Töne aber sind Reize, und aller ästhetische Inhalt muss Form sein. Der Ton „einer Violine wird von den Meisten an sich für schön erklärt“ (S. 69), aber er darf „nur angenehm“ genannt werden; schön sind Farbe und Ton nur insofern, „als beide rein sind, welches eine Bestimmung ist, die schon die Form betrifft.“ Was bedeutet nun aber die Form bei einem Tone?

Kant macht nicht das unbedingte Zugeständniss an Euler, dass das Gemüth in den Tönen nicht nur die Lufterschütterungen, „sondern auch durch die Reflexion das regelmässige Spiel der Eindrücke (mithin die Form in der Verbindung verschiedener Vorstellungen) wahrnehme“. Vielmehr sagt er: „Das Reine aber einer einfachen Empfindungsart bedeutet: dass die Gleichförmigkeit derselben durch keine fremdartige Empfindung gestört und unterbrochen wird.“ Demnach bleiben Farben und

Töne nicht materielle Reize, sondern können an sich reine Formen sein, sodass sie zu dem, was die Hauptsache und das „Wesentliche“ bleibt, der „Zeichnung“ und der „Composition“ hinzukommen dürfen. Aber das soll nicht bedeuten, dass sie, „weil sie für sich angenehm sind, gleichsam einen gleichartigen Zusatz zu dem Wohlgefallen an der Form abgeben; sondern weil sie diese letztere nur genauer, bestimmter und vollständiger anschaulich machen, und überdem durch ihren Reiz die Vorstellung beleben, indem sie die Aufmerksamkeit auf den Gegenstand selbst erwecken und erhalten“ (S. 71 f.). Das Maass von Reinheit und Form, welches den Reizen der Töne beiwohnt, ist sonach geeignet, der Zeichnung, welche in der Musik Composition heisst, anschauliche Bestimmtheit und intensive Lebendigkeit zu verleihen. Die Klangfarbe, welche schlechterdings stofflich zu sein scheinen konnte, hat Antheil an der Form und ist als Vehikel der Reinheit brauchbar.

Kant bezweifelt, was Euler lehrt, dass in den Tönen selbst die Reflexion über die Form wahrgenommen werde; dagegen erkennt er rückhaltlos an, dass die Töne, insofern sie rein sind, eine solche Reflexion veranlassen. Aber diese Reinheit hat Bedingungen, welche nicht schlechterdings in der Materie der Empfindungen, etwa wie die Qualität derselben, gelegen sind. Farben und Töne sind „die einzigen Empfindungen, welche nicht blos Sinnengefühl, sondern auch Reflexion über die Form dieser Modificationen der Sinne verstatten, und so gleichsam eine Sprache, die die Natur zu uns führt, und die einen höheren Sinn zu haben scheint, in sich enthalten . . Der Gesang der Vögel verkündigt Fröhlichkeit und Zufriedenheit mit seiner Existenz. Wenigstens so deuten wir die Natur aus“ (S. 168). Diese deutbare Sprache der Natur ist, nach dem Gleichniss Galileis, die Mathematik.

Wenn nun Mathematik mit den Empfindungen von Farben und Tönen irgendwie verbunden ist, so können sie nach transscendentalem Sprachgebrauche nicht schlechthin Empfindungen bleiben, sondern werden eine Art von Anschauung; oder, wenn von dem „Spiel der Gestalten im Raume“ das „Spiel der Empfindungen in der Zeit“ (S. 71) unterschieden werden soll, so

muss das „schöne Spiel der Empfindungen" den sonstigen Geltungswerth der Empfindung vergüten. Kant giebt unter dem mathematischen Gesichtspunkte eine Bestimmung des Tones, welche übrigens die Farbe mit einschliesst, und die beliebtesten Distinctionen der Psychologie, wie bei mancher neuern Wiederentdeckung, im Voraus bestätigt hat: nämlich die über den Zusammenhang von Empfindung und Gefühl, demzufolge dasjenige, was ausser dem qualitativen Inhalte in der Empfindung das Bewusstsein erfüllt, als „betonte Empfindung", als „Ton der Empfindung" bezeichnet wird.[1]) Diese physio-psychologische Bestimmung hat sich bei der Auszeichnung des Mathematischen in den Empfindungen der Farben und Töne nebenher ergeben. Aber die Analyse der mathematischen Elemente selbst, sowie die psychologische Distinction ist allein im Zusammenhange der ästhetischen Charakteristik erwachsen. Denn die Töne sollen, als das Material der Musik, reine Formen werden.

Daher muss der Begriff des Intensiven oder des Grades geltend gemacht werden. „Die Kunst des schönen Spiels der Empfindungen . . kann nichts andres, als die Proportion der verschiedenen Grade der Stimmung (Spannung) des Sinnes, dem die Empfindung angehört, d. i. den Ton desselben betreffen, und in dieser weitläufigen Bedeutung des Worts kann sie in das künstliche Spiel mit dem Tone der Empfindung des Gehörs und der des Gesichts, mithin in Musik und Farbenkunst eingetheilt werden" (S. 195). Der Ton bedeutet sonach als τόνος den Grad der Spannung des Sinnes. Und die Spannung ergiebt die Stimmung, welche, neben dem qualitativen Inhalte, der Empfindung einwohnt. Der Sinn wird nicht schlechthin, nicht unbestimmbar gereizt; sondern die Spannungen lassen sich in Graden bestimmen. Grade sind intensive Grössen, sind mathematisch fixirbare Werthe. Die Empfindung bleibt demnach, insoweit sie das Gefühl bezeichnet, nicht subjectiv und inexact, sondern sie wird objectiven Massbestimmungen zugänglich. Demgemäss kann auch eine Proportion herstellbar werden, auf welcher das schöne Spiel, die Kunst beruht.

[1]) Vgl. oben S. 154 ff. die Auseinandersetzungen über das Verhältniss von Fühlen, Empfindung und Gefühl.

Der Grad, welcher hier als Grad der Spannung den neuen Begriff des Tones bestimmt, bedeutet sonach etwas Anderes als der Grad der intensiven Grösse für den Grundsatz der Anticipationen der Wahrnehmung. Denn dieser gewöhnliche Grad erbaut das Reale der Empfindung, und in demselben die realen physikalischen Werthe[1]. Er betrifft also gerade die Qualitäten, in denen der objective Gehalt des Gegenstandes besteht. Hier aber soll der Grad als Grad der Stimmung nicht das Object betreffen, sondern, im Unterschiede von diesem, lediglich die Unterschiede in dem Subjectiven der Gefühls-Empfindung erklären. Auf diesen Unterschied ist die ganze Definition des Tons gerichtet. „Es ist merkwürdig, dass diese zwei Sinne, ausser der Empfänglichkeit für Eindrücke, soviel davon erforderlich ist, um von äusseren Gegenständen vermittelst ihrer Begriffe zu bekommen, noch einer besonderen damit verbundenen Empfindung fähig sind, von welcher man nicht recht weiss, ob sie den Sinn oder die Reflexion zum Grunde habe“ (S. 195). Und nun wiederholt sich die Erwägung, welche schon (S. 70) Euler gegenüber angestellt worden war. Dort hiess es: „woran ich doch gar sehr zweifle.“ Hier wird die Frage entschieden; und den Ausschlag giebt die genauere Bestimmung des Antheils, den das Bewusstsein in seinen mathematischen Elementen an dem Zustandekommen dieses schönen Spiels hat.

Zunächst heisst es auch hier: „man kann nicht mit Gewissheit sagen: ob eine Farbe oder ein Ton (Klang) blos angenehme Empfindungen, oder an sich schon ein schönes Spiel von Empfindungen seien und als ein solches ein Wohlgefallen an der Form in der ästhetischen Beurtheilung bei sich führen.“ Man sollte denken, bei der Schnelligkeit dieser Bewegungen könne die Zeit-Eintheilung und ihre Proportion gar nicht bemerkt werden, sodass nur Annehmlichkeit, nicht Schönheit mit Farben und Tönen verbunden sei. Indessen wissen wir ja bereits, dass diese Empfindungen der Reinheit und der Form fähig sind. Reinheit aber kann den Empfindungen nur durch die mathematischen Formen verliehen werden. So heisst es denn auch, freilich ohne

[1]) Vgl. das Princip der Infinitesimal-Methode und Kants Theorie der Erfahrung. 2. Aufl. S. 422 ff., 593 ff.

dass die schon festgestellte Reinheit erwähnt wird, weiter: „Bedenkt man aber dagegen erstlich: das Mathematische, welches sich über die Proportion dieser Schwingungen in der Musik und ihre Beurtheilung sagen lässt, . . so möchte man sich genöthigt sehen, die Empfindungen von beiden nicht als blossen Sinneneindruck, sondern als die Wirkung einer Beurtheilung der Form im Spiele vieler Empfindungen anzusehen." Diese Beurtheilung der Form ist aber, als Beurtheilung, nicht mehr Empfindung, sondern ist Reflexion und Contemplation, ist mit Einem Worte ästhetisches Bewusstsein. Und so rettet dieser „Grund der Musik" diese selbst „gänzlich als schöne" Kunst, während sie sonst „als angenehme Kunst (wenigstens zum Theil) vorgestellt" werden müsste (S. 196). Freilich setzt das ästhetische Bewusstsein, ausser der „Beurtheilung der Form im Spiele vieler Empfindungen" noch andere und bestimmtere Inhalte des Bewusstseins als seine Stoffe voraus.

Bevor wir jedoch von diesem Verhältniss der Musik den Gedanken-Inhalten der Natur und der Sittlichkeit gegenüber handeln dürfen, muss erwähnt werden, dass Kant die Entscheidung zu Gunsten der schönen Form der Töne auch von der psychologischen Thatsache abgeleitet hat, dass es Menschen giebt, „die mit dem besten Gesichte von der Welt nicht haben Farben, und mit dem schärfsten Gehör, nicht Töne unterscheiden können." So schroff ist der Unterschied zwischen dem qualitativen, objectiven Inhalt der Empfindung und dem subjectiven Tone. Auch die Thatsache der „Farben- oder Tonleiter" und die Grenzen der Wahrnehmbarkeit sprechen für die Selbständigkeit dieser Form-Empfindungen, welche den Stoff und Untergrund des musikalisch-ästhetischen Bewusstseins bilden. Aber dieser Grund muss ausgebaut werden, — wenn anders die Musik, wie alles Schöne, an den Inhalt von Natur und Sittlichkeit gewiesen, und diesen Einen Stoffinhalt aller Kunst nach der Eigenart ihres Ausdrucks zum Gefühlsinhalte zu gestalten hat. In dieser Bezugnahme auf den Gedankenstoff-Inhalt neben dem mathematischen Forminhalte vollzieht sich die ästhetische Würdigung der Musik.

Indem Kant auch an diese schwierigste, sowol den psycho-

logischen Ursprung, wie den ästhetischen Zusammenhang der Musik betreffende Frage herangeht, bewährt er, wie es uns scheinen will, deutlicher als irgendwo sonst die Gediegenheit und Fruchtbarkeit seiner Principien und die Klarheit seiner psychologischen Einsichten. Denn hier handelt es sich um nichts Geringeres als um das Problem der Programm-Musik, und um die Frage nach dem genetischen Verhältnisse von Sprache und Musik, sowie um die Frage nach dem sogenannten Inhalt der Musik.

Kant geht nun zuvörderst davon aus, dass die Musik „durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spricht, mithin nicht, wie die Poesie, etwas zum Nachdenken übrig bleiben lässt“ (S. 200). Trotz diesem intellectuellen Mangel „bewegt sie doch das Gemüth mannichfaltiger, und obgleich blos vorübergehend, doch inniglicher.“ Worauf beruht denn nun diese inniglichere Bewegung, die der Musik zugestanden wird. Man könnte hier an die Gedanken denken, welche der Musik zum Ausdruck überantwortet werden. Kant aber sagt: „das Gedankenspiel, das nebenbei dadurch erregt wird, ist blos die Wirkung einer blos mechanischen Association.“ Mithin kann die intensivere Erregung nicht von diesen associirten Vorstellungen herrühren. Und doch muss die Musik, als ästhetische Kunst, Gedanken der Natur und der Sittlichkeit als ihren Stoff voraussetzen; in unserer Terminologie, von beiden Arten des Bewusstseins ausgehen, vom Bewusstsein der Vorstellung und vom Bewusstsein der Bewegung. Die von Kant in anspruchlosester Fassung entworfene Theorie entspricht diesen Bedingungen.

In dieser Theorie vom Ursprunge der Musik kommt der Begriff des Tones zur Geltung. Wie die Empfindung, so hat „jeder Ausdruck der Sprache immer im Zusammenhange einen Ton, der dem Sinne desselben angemessen ist.“ Dieser Ton ist nicht mehr schlechtweg ein Ton der Empfindung, etwa der Gehörsempfindung für den Sprachausdruck; denn der Ausdruck hat, seinem Zusammenhange zufolge, einen Sinn, vertritt somit einen Begriff. Von solchen abstracten Vorstellungen nun kann es freilich keinen Ton geben. Aber diese Vorstellungen irradiiren gleichsam vom Bewusstsein der Vorstellung auf das Bewusstsein

der Bewegung hinüber. Und so kommt es, „dass dieser Ton mehr oder weniger einen Affect des Sprechenden bezeichnet und gegenseitig auch im Hörenden hervorbringt, der dann in diesem umgekehrt auch die Idee erregt, die in der Sprache mit solchem Tone ausgedrückt wird.“ Der Ton, welcher dem Sinnesausdruck der Worte entspricht, ist sonach der Ton, der Grad der Spannung des mit mit jenem Worte verbundenen Affectes. Und so wird die Musik zur „Sprache der Affecte.“ Denn die Proportion der Töne ist die „Modulation“, welche „eine allgemeine, jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindungen“ ist. Und diese Modulation übt die Tonkunst „für sich allein, in ihrem ganzen Nachdrucke“ aus.

Somit hat die Musik Gedanken als ihren Stoff erlangt, nämlich Affecte, also zunächst Vorstellungen des Bewusstseins der Bewegung, aus denen durch Complication mit dem Bewusstsein der Vorstellung sittliche Gedanken erwachsen können. Aber sie darf auch ohne dies von den Inhalten des Bewusstseins der Vorstellung nicht abgetrennt und abgelöst sein. Denn die ästhetische Idee bedeutet die „Gedankenfülle“ in beiderlei Gestalt. Es scheint unvermeidlich, dass die Musik nunmehr abstracte Gedanken der Natur wie der Sittlichkeit als ihren Stoff werde annehmen und anerkennen müssen.

Hier aber tritt die Kraft des Princips der ästhetischen Idee hilfreich ein, sodass die Consequenz der prosaischen Programm-Musik vermieden werden konnte. Die ästhetischen Ideen, die sich mit den Tönen associiren, sind „keine Begriffe und bestimmte Gedanken“. Der Form einer Sprache entspricht hier die „Form der Zusammensetzung dieser Empfindungen (Harmonie und Melodie)“. Harmonie, welche sicherlich nicht absichtslos vorangestellt wird, und Melodie sind die Formen der Tonsprache. Und diese Form vermag „vermittelst einer proportionirten Stimmung..(welche .. mathematisch unter gewisse Regeln gebracht werden kann), die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle einem gewissen Thema gemäss, welches den in dem Stücke herrschenden Affect ausmacht, auszudrücken.“ So sehen wir denn die Gesetze der Musik, in Harmonie und Melodie, die ästhetische Idee bewirken. Die mathe-

matischen Intervalle sind das Mittel; die ästhetische Idee ist der Zweck und Gegenstand dieses schönen Spiels. Aber diese ästhetische Idee ist kein unendlicher Inbegriff von abstracten Vorstellungen; sondern die „unnennbare Gedankenfülle“ bildet „einem gewissen Thema“ gemäss ein „zusammenhängendes Ganze.“ Somit ist die unnennbare Gedankenfülle eine solche von Tongedanken, von thematischen Gedanken. Die thematische Gedankenfülle ist sonach der Inhalt, der unendliche Inhalt der ästhetischen Idee. Alle sonstigen Gedanken sind nur nach „mechanischer Association“ mit den Thema-Gedanken, welche die Musik entfaltet, verbunden, bilden daher ihren eigentlichen Inhalt nicht, sondern nur den allgemein menschlichen Anhang und Zubehör.

Worin besteht denn nun, könnte man fragen, der Vorrath von Natur- und Sittlichkeits-Gedanken, den die Musik, wie alle Kunst, als ihren Stoff voraussetzt?

Beide Inhaltsarten, vielmehr beide Stoffarten sind in der That auch der Musik gegeben. Die Naturgedanken liegen in den mathematischen Intervallen und ihren demgemäss harmonischen Fügungen. Wie die Mathematik die ganze Natur bestimmt und objectivirt, so walten ihre Gedanken auch in der Musik.

Und ferner entspricht der Ton den Affecten, die mit dem Worte verbunden sind. Also wogt das Bewusstsein der Bewegung in der Musik als der Sprache der Affecte. Und die Affecte werden hier nicht in dem Sinne von den Leidenschaften unterschieden zu denken sein, dass sie nicht auch, wie vorzugsweise die letzteren, dem Begehrungsvermögen angehörten. Die Affecte repräsentiren hier das Bewusstsein der Bewegung nach seiner ganzen Weite, als Bewusstsein des Willens. Und so ist es verständlich, dass „inniglicher“ als jede andere Kunst die Tonkunst das Gemüth ergreift. Denn mehr, als selbst in der Poesie, steigt das Bewusstsein der Bewegung hier selbständig und ohne Vermittlung durch Begriffe oder Bilder in den Kampf der Empfindungen herauf. Die Töne sind nicht die Zeichen der Affecte, sondern die Zeugen und Thäter, somit auch die Zeugen der Leiden und — der Freuden.

Die Freuden freilich gehören vornehmlich dem Naturbewusstsein an, dem affectlosen Denken. „An dieser mathematischen Form, obgleich nicht durch bestimmte Begriffe vorgestellt, hängt allein das Wohlgefallen, . . und sie ist es allein, nach welcher der Geschmack sich ein Recht über das Urtheil von Jedermann . . anmaassen darf“ (S. 201). Trotzdem ist die Mathematik dabei nur die „unumgängliche Bedingung . . . zu einer continuirlichen Bewegung und Belebung des Gemüths durch damit consonirende Affecten.“ Die Freude des ästhetischen Bewusstseins ist vielmehr, wie überall, die Harmonie der Bewusstseins-Richtungen.

Da nun diese Harmonie des Bewusstseins sich in der Symbolik der Kunst vollzieht, so darf man die von Kant selbst für die Musik nicht gezogene Consequenz ausführen: dass sie vor allen anderen Künsten die Kunst des Symbols sei. Denn ihre Inhalte sind überhaupt nicht Einzelgegenstände, weder der Natur noch der Sittlichkeit. Ihre Gegenstände sind lediglich thematische Körper. Der Conflict zwischen Gegenstand und Idee, den das Symbol darstellt und schlichtet, ist daher für die Musik weniger oder gar nicht vorhanden. Ihre Inhalte sind an und für sich symbolische Werthe; sie vertreten die Form der ästhetischen Idee als der unerschöpflichen Gedankenfülle.

Ihre Töne und ihre Harmonien sind nicht Einzelobjecte, sondern in ihrer thematischen Unendlichkeit sind sie selbst die ästhetische Idee. Das Symbol ist daher für die Musik nicht das Lösungsprincip, sondern schlechthin der einzig mögliche Inhalt. Denn so wenig der Affect in einem einzelnen Stirntheil sitzt, so wenig hängt er an einem einzelnen Worte und demzufolge an einem einzelnen Tone. Der unerschöpfliche harmonische Zusammenhang der thematischen Gedankenwelt ist der Stoff der musikalischen Symbolik.

So sehr wir nun das Eine betonen: dass die Gedanken der Musik die Gedanken der thematischen Harmonik sind, so können wir doch auch das Andere begreifen und anerkennen: dass mit den thematischen Gedanken die Begriffsgedanken der Poesie sich associiren und zu wundersamster Zweckmässigkeit im Bewusstsein sich verflechten. Denn die Begriffe der Poesie sind ja

Ideen mit ihrer Gedankenfülle, denen kein sprachlicher Ausdruck adäquat wird. Dieses belebende Princip der poetischen Gedanken, demzufolge jene Begriffe zu Typen des Uebersinnlichen werden, diese symbolisirende Kraft der poetischen Ideen liegt nicht ganz allein in ihnen, sondern in ihren — musikalischen Mitteln und Grundbedingungen. Das Metrum ist das Schema der Zeichnung und Construction der poetischen Gestalt.

Bei dieser innerlichen Verbindung der constructiven Elemente von Poesie und Musik ist es daher verständlich, dass die Association der poetischen mit den thematischen Gedanken keine äusserliche für das ästhetische Bewusstsein zu sein braucht. Je tiefer die thematische Zeichnung gräbt und je gewaltiger sie ihre Gebilde verwebt, desto freier können in dem allgemeinen ästhetischen Bewusstsein die poetischen Associationen in entsprechender Reinheit erwachen. Auf dieser psychologischen Möglichkeit der gegenseitigen Förderung, welche Poesie und Musik einander leisten, beruht die Verbindung beider Künste im Liede und dessen Erweiterungen bis zur Oper hin.

Aber, je natürlicher die Verbindung ist, desto strenger muss die Eigenthümlichkeit und Selbständigkeit für das einer jeden Kunst angehörige Princip des Ausdrucks gewahrt bleiben. Trotzdem dass alle Poesie an musikalische Elemente gebunden ist, sind ihre Gedanken doch Wortgedanken. Und trotzdem, dass mit allen Affecten Gedanken-Vorstellungen sich associiren, so sind die Gedanken der Musik dennoch nicht die associirten, sondern die constructiven Zeichnungs-Gedanken der thematischen Harmonik.

Bei diesem Probleme scheint die Auseinandersetzung mit einer Theorie unabweislich zu sein, welche ebenso durch Ernst, Ausführlichkeit und Streben nach Consequenz, wie wegen der Leistungen eines rastlosen Kunsteifers, aus denen sie abstrahirt ist, zumal bewundernden Zeitgenossen gegenüber Achtung fordert: die Theorie Richard Wagners über Oper und Drama.

Unserer Aufgabe gemäss werden wir ausschliesslich zu prüfen haben: ob die dort gegebene Bestimmung des Verhältnisses von Poesie und Musik der Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewusstseins gerecht wird. Nur aus dem Gesichtspunkte der

systematisch-ästhetischen Begründung haben wir hier für die Werthe der einzelnen Künste einzutreten, zur Klarstellung ihres Beitrages und der Eigenart ihrer Leistungsweise für die ästhetische Kultur, die ob geschichtlicher Wandlungen die Einheitlichkeit des ästhetischen Bewusstseins darstellt. Aus diesem Gesichtspunkte betrachten wir Wagners Ansichten

1. von der Musik, insofern diese durch die Poesie bedingt werde. „Aller musikalische Organismus ist seiner Natur nach aber — ein weiblicher, er ist ein nur gebärender, nicht aber zeugender; die zeugende Kraft liegt ausser ihm, und ohne Befruchtung von dieser Kraft vermag sie eben nicht zu gebären.“[1]) „Dieser zeugende Samen ist die dichterische Absicht, die dem herrlich liebenden Weibe Musik den Stoff zur Gebärung zuführt. Belauschen wir nun den Akt der Gebärung dieses Stoffes. Ende des zweiten Theiles.“[2]) Schon im ersten Theile wird diese Belauschung an einem historischen Beispiele anticipirt. „Bei Beethoven erkennen wir den natürlichen Lebensdrang, die Melodie aus dem innern Organismus der Musik heraus zu gebären . . Das Entscheidendste, was der Meister in seinem Hauptwerke uns endlich aber kundthat, ist die von ihm als Musiker gefühlte Nothwendigkeit, sich in die Arme des Dichters zu werfen, um den Akt der Zeugung der wahren, unfehlbar wirklichen und erlösenden Melodie zu vollbringen.“[3]) Der Dichter muss also die „erlösende Melodie“ zeugen. Und die Melodie scheint somit „erlösend“ für den Musiker. Indessen „Beethoven deckt uns hierbei nur den innern Organismus der absoluten Musik auf . . Er selbst war keineswegs durch den zeugenden Gedanken eines Dichters zum unwillkürlichen Schaffen angeregt, sondern er sah sich in musikalischer Gebärungslust nach einem Dichter um. So erscheint selbst seine Freude-Melodie noch nicht auf oder durch die Verse des Dichters erfunden, sondern nur im Hinblick auf Schillers Gedicht, in der Anregung durch seinen allgemeinen Inhalt, verfasst. Erst wo Beethoven von dem Inhalte dieses Gedichts im Verlaufe bis zur dramatischen Unmittelbarkeit gesteigert wird, sehen wir

[1]) Oper und Drama (1851) Bd. I, S. 183.

[2]) Bd. II, S. 200. [3]) I, S. 179.

seine melodischen Combinationen immer bestimmter auch aus dem Wortverse des Gedichts hervorwachsen, so dass . . die Musik von dem Gedichte getrennt uns plötzlich gar nicht mehr denkbar und begreiflich erscheinen kann."[1]) So „vermag der Organismus der Musik die wahre, lebendige Melodie nur zu gebären, wenn er vom Gedanken des Dichters befruchtet wird. Die Musik ist die Gebärerin, der Dichter der Erzeuger; und auf dem Gipfel des Wahnsinns war die Musik daher angelangt, als sie nicht nur gebären, sondern auch zeugen wollte." Der Wortvers-Gedanke also bringt den Tongedanken hervor.

Ehe wir fragen, wie er das zustandebringen möge, versichern wir uns noch des Bedenkens, ob schlechterdings keine eigentlichen und selbständigen Tongedanken anzuerkennen seien. „Ohne von der dichterischen Absicht bedingt zu werden, hat der absolute Musiker bisher auch bereits sich eingebildet mit Gedanken und der Combination von Gedanken zu thun zu haben. Wenn schlechtweg musikalische Themen „Gedanken" genannt werden, so war dies entweder eine gedankenlose Verwendung des Wortes oder eine Kundgebung der Täuschung des Musikers, der ein Thema einen Gedanken nannte, bei dem er sich allerdings etwas gedacht hatte, was aber Niemand verstand, als höchstens Der, dem er Das, was er sich gedacht hatte, in nüchternen Worten bezeichnete . . Die Musik kann nicht denken; sie kann aber Gedanken verwirklichen, d. h. ihren Empfindungsinhalt als einen nicht mehr erinnerten, sondern vergegenwärtigten kundthun: dies kann sie aber nur, wenn ihre eigene Kundgebung von der dichterischen Absicht bedingt ist . . Ein musikalisches Motiv kann auf das Gefühl einen bestimmten, zu gedankenhafter Thätigkeit sich gestaltenden Eindruck nur dann hervorbringen, wenn die in dem Motive ausgesprochene Empfindung vor unseren Augen von einem bestimmten Individuum an einem bestimmten Gegenstande, als ebenfalls bestimmte, d. h. wohlbedingte kundgegeben ward. Der Wegfall dieser Bedingungen stellt ein musikalisches Motiv dem Gefühle als etwas Unbestimmtes hin."[2]) „Das musikalische Motiv aber, in das — so zu sagen — vor

[1]) I, S. 184 ff. [2]) Bd. III, S. 161 ff.

unseren Augen der gedankenhafte Wortvers eines dramatischen Darstellers sich ergoss, ist ein nothwendig bedingtes.“ Ohne diese dramatische Ergiessung bleibt jedes Thema unbestimmt; denn es ist „gedankenlos“ ein musikalisches Thema einen Gedanken zu nennen. Die Musik denkt nicht, in keiner Weise. Das war ein Irrthum, der sich vom alten Pythagoras herschreibt. Der Wortvers allein, insbesondere der dramatische, kann sie zur Bestimmtheit von Gedanken bringen.

Indessen mag das musikalische Thema immerhin als ein unbestimmter Gedanke bezeichnet werden; mag alle musikalische Form Willkür sein, wenn sie nicht durch die dichterische Absicht gerechtfertigt wird[1]): so wird man dennoch auf seinem eigenen Boden die Bestimmtheit und Ursprünglichkeit des Motivs festhalten mögen; man wird glauben wollen, und Wagner muss es anerkennen, dass die Melodie aus der Harmonie erwachse, also aus der lebendigen Mathematik der Tonnatur, die sich der Intervalle der Sprache noch nicht bemächtigt hat. Hier aber heisst es, dass die Melodie „aus dem Wortverse des Gedichts hervorwachse“. Ist das buchstäblich zu verstehen, so dass der Dichter in dem Wortverse zugleich auch die Melodie erfinde?

Es ist allerdings Wagners ernstliche Ansicht, dass der Dichter zugleich die Melodie erfinde. Denn die Melodie ist das Volkslied, „Volksliedmelodie.“[2]) Und das Volkslied ist der Anfang der Poesie und — der Sprache. „Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache.“[3]) „Eine ähnliche Ausdrucksweise, wie die, welche noch heute einzig dem Thiere zu eigen ist, war jedenfalls auch die erste menschliche.“ Es sei die Sprache der Vocale ohne Consonanten: „die ganz von selbst als Melodie sich darstellen musste . . Diese Erscheinung zeigt uns sehr erklärlich die Entstehung der Sprache.“ Anmerkung: „Ich denke mir die Entstehung der Sprache aus der Melodie nicht in einer chronologischen Folge, sondern in einer architektonischen Ordnung.“[4]) Wie „das Thier durch sein Fell“, so wurde der Vocal durch die Consonanten bekleidet. „Die so bekleide-

[1]) Bd. III, S. 195. [2]) Bd. I, S. 179. [3]) Bd. II, S. 178. [4]) ib. S. 181.

ten . . Vocale bilden die Sprachwurzeln." Die Melodie ist die „nährende Mutterbrust" der Sprache und der tönende Laut ihre „Milch". In der Darstellung der Aehnlichkeit der Eindrücke, Empfindungen und Gegenstände bethätigt sich die „sinnlich dichtende Kraft der Sprache . . Dieses dichtende Moment der Sprache ist die Alliteration oder der Stabreim."[1]) In diesem „sinnlichen Gehalt unserer Sprachwurzeln", in dieser „dichtenden Kraft unserer Sprache" liegt somit der Quell der Melodie, wie aller Sprache. „Was die wissenschaftliche Forschung uns über sie enthüllt hat, kann nur den Verstand belehren, nicht aber das Gefühl zu ihrem Verständnisse bestimmen."[2]) Die Wissenschaft kann nur den „abgestorbenen Organismus" zeigen. Die „höchste Dichternoth" allein kann diesem „Leibe der Sprache . . den Athem" einhauchen. „Dieser Athem aber ist — die Musik." Damit jedoch ist die Musik plötzlich von der Gebärerin der Melodie zur Lebensbedingung der Sprache und Poesie geworden. Die Melodie war „Mutterbrust": jetzt wird sie „Athem". Und während bisher die Musik von der Poesie bedingt war, erscheint nunmehr

2. die Poesie von der Musik bedingt. Auch diese Umkehrung des Verhältnisses ist aus Wagners Ansicht von der Sprache erklärlich. Dass die Sprache nicht nur Empfindungen, Gefühle und Gegenstände auszudrücken habe; dass sie, um auch nur Gegenstände zu fixiren, vielmehr Abstractionen erfinden müsse, welche von den Gefühls-Empfindungen sich unabhängig machen; dass sie Begriffe zu bilden habe, und in diesen Begriffen erst Worte, die mehr als Laute sind, gestalte, und in diesen Begriffsworten nunmehr auch Gegenstände, und als Gegenstände auch die inneren seelischen Erlebnisse projicire — dieses menschlichen Charakters der Sprache geschieht keine Erwähnung: als ob die Poesie nicht auch Gedanken und Begriffe sänge; als ob sich nicht auch Gedanken und Begriffe in das Gefühl der Kunst ergössen. Hier dagegen wird der Dichter auf „jene alten Urwurzeln" verwiesen. Forscht der Dichter nach der Natur des Wortes, dessen er sich bedient, „so erkennt

[1]) II, S. 184. [2]) Bd. III, S. 50.

er diese zwingende Kraft in der Wurzel dieses Wortes. Versenkt er sich tiefer in den Organismus dieser Wurzel, . . so gewahrt er endlich die Quelle dieser Kraft in dem rein sinnlichen Körper dieser Wurzel, dessen ursprünglichster Stoff der tönende Laut ist . . Dieser tönende Laut, der bei vollster Kundgebung der in ihm enthaltenen Fülle ganz von selbst zum musikalischen Tone wird . .[1])". „Eine Empfindung, die sich in ihrem Ausdrucke durch den Stabreim der unwillkürlich zu betonenden Wurzelworte rechtfertigen kann, ist uns, sobald die Verwandtschaft der Wurzeln durch den Sinn der Rede nicht absichtlich entstellt und unkenntlich wird — wie in der modernen Sprache — ganz unzweifelhaft begreiflich."[2]) Der „Sinn der Rede" hat keine eigene Gerechtsame. „Was ist gegen diese allumfassende und allverbindende Wundermacht des sinnlichen Organes der nackte Verstand, der sich dieser Wunderhülfe begiebt . . Naht Euch diesem herrlichen Sinne, Ihr Dichter! Naht Euch ihm aber als ganze Männer . . bietet ihm Euer Angesicht, das Angesicht des Wortes, — nicht aber das welke Hintertheil, das Ihr schlaff und matt im Endreime Eurer prosaischen Rede nachschleppt."[3]) Beethoven musste sich „in die Arme des Dichters" werfen, um die „erlösende Melodie" zu zeugen: jetzt gilt der Ton als das „erlösende Moment des dichtenden Gedankens"[4]); die Melodie erlöst somit jetzt den Dichter: der Wortdichter muss „Tondichter" werden.

Das ist der die geschichtliche Einheitlichkeit der ästhetischen Kultur angreifende Sinn des „Drama der Zukunft": dass Dichter und Musiker bisher zwei „einsame" „Wanderer" waren, jetzt aber erst „Beide vollkommener künstlerischer Mensch" sind. Jetzt muss uns also nicht mehr blos für die Musik, sondern mehr noch für die Poesie bange werden. „Die Melodie, die wir den Dichter aus dem Sprachverse erfinden sahen, war, als eine harmonisch bedingte, daher eine von ihm mehr gefundene, als erfundene; . . nur die Melodie, wie sie aus dem Wesen der modernen Musik ermöglicht wird, ist die den Dichter erlösende, seinen Drang erregende wie befriedigende Melodie."[5])

[1]) III, S. 53 f. [2]) ib. S. 59. [3]) ib. S. 61. [4]) ib. S. 70. [5]) ib. S. 112 f.

Diese harmonische Melodie ist also nicht mehr die Melodie der Sprachwurzel und des Stabreims. Und da die moderne Musik Instrumentalmusik, das Orchester „das Vermögen der Kundgebung des Unaussprechlichen ist“ [1]), so muss der Dichter nicht nur wegen der harmonischen Melodie schlechtweg zum Musiker werden, sondern genauer zum Orchestermusiker. Dichter und Musiker allein bleiben mangelhaft. Das Orchester ist „dieses die Einheit des Ausdrucks jederzeit ergänzende Sprachorgan.“ [2]) „Dem blossen Wortsprachdichter war diese vollständige Erregung des Gefühls durch sein Ausdrucksorgan unmöglich, und was er daher durch dieses dem Gefühle nicht mittheilen konnte, musste er, um den Inhalt seiner Absicht vollständig auszusprechen, dem Verstande kundgeben . . und er konnte . . seine Tendenz nur als Sentenz . . aussprechen, wodurch er den Inhalt seiner Absicht selbst nothgedrungen zu einem unkünstlerischen erniedrigen musste.“ [3]) Hier sehen wir die grosse Gefahr für den Werth und Gehalt der Dichtung: als ob der Dichter nicht seiner ästhetischen Aufgabe nach dem Verstande sein Gefühl kundgeben, strenge Gedanken zu Gefühlen verinnerlichen müsste, und je gewaltiger er dies vermag, um so höheres und freieres Gefühl erzeugte.

Daher erscheint alle bisherige Dichtung mangelhaft. Shakespeare ist der „Ausgangspunkt einer beispiellosen Verwirrung“ [4]), weil er — die „Nothwendigkeit der umgebenden Scene noch nicht empfand.“ Und wie Shakespeare blieben auch Schiller und Goethe „Schilderer.“ Goethe „musste sich in den Roman wieder verlieren“, weil er „nur im Appell an die Phantasie“ seine Weltanschauung mittheilen konnte.[5]) Schiller sah das Ideal „nur vom Standpunkte der poetischen Unfähigkeit unseres Lebens aus, und unsere Lebenszustände mit dem menschlichen Leben überhaupt verwechselnd, konnte er sich die Kunst nur als ein vom Leben Getrenntes, die höchste Kunstfülle als ein Gedachtes, nur annäherungsweise aber Erreichbares vorstellen.“ [6]) Ist denn das Ideal erreichbar, anders erreichbar als in der Kunst des idealisirenden Genius?

[1]) III, S. 140. [2]) ib. S. 190. [3]) ib. S. 188. [4]) II, S. 25. [5]) ib. S. 45. [6]) ib. S. 53 f.; 137.

Diese Ansicht vom Ideale bestimmt

3. das Verhältniss der Kunst überhaupt zum ästhetischen Gefühle. Das ästhetische Gefühl setzt erstlich Wissenschaft voraus; die wissenschaftliche Natur ist einer der Stoffe des Kunstgefühls. Ueber die Natur aber sind wir hier erst von da an „im Gewissen, . . wo wir darüber klar wurden, das sie nicht geschaffen, sondern selbst das immer Werdende ist; dass sie das Zeugende und Gebärende als Männliches und Weibliches zugleich in sich schliesst; . . dass wir ferner an diesem Wissen im Allgemeinen uns genügen lassen können, weil wir zu seiner Bestätigung nicht mehr nöthig haben, uns der weitesten Fernen durch mathematischen Kalkül zu versichern . . Seitdem wissen wir aber auch, das wir zum Genusse der Natur da sind, weil wir sie geniessen können."[1]) „Der Tieferregte" spricht „mit der Natur, und sie antwortet ihm. Versteht er in diesem Gespräche die Natur nicht besser, als der Betrachter derselben durch das Mikroskop?"[2])

Das Gefühl setzt zweitens die Sittlichkeit als Bedingung und Stoff voraus. „Die Handlung, die vor dem Gefühle und durch das Gefühl gerechtfertigt werden soll, befasst sich mit keiner Moral, sondern alle Moral beruht eben nur in der Rechtfertigung dieser Handlung aus dem unwillkürlichen menschlichen Gefühle"[3]) „Verging sich Oedipus gegen die menschliche Natur, als er seiner Mutter sich vermählte? — Ganz gewiss nicht."[4]) „Das Unbewusste der menschlichen Natur in der Gesellschaft zum Bewusstsein bringen . . heisst soviel als, — den Staat vernichten."[5]) „Der Staat dringt uns . . die Erfahrungen der Geschichte als Richtschnur für unser Handeln auf: wahrhaftig handeln wir aber nur, wenn wir aus unwillkürlichem Handeln selbst zur Erfahrung gelangen . . Der Untergang des Staates heisst daher so viel, als der Hinwegfall der Schranke, welche durch die egoistische Eitelkeit der Erfahrung als Vorurtheil gegen die Unwillkür des individuellen Handelns sich errichtet hat. Diese Schranke nimmt gegenwärtig die Stellung ein, die naturgemäss der Liebe gebührt."[6]) „Das, wodurch der Verstand dem Gefühle verwandt

[1]) II, S. 167 f. [2]) ib. S. 171. [3]) ib. S. 155. [4]) ib. S. 110. [5]) ib. S. 130. [6]) ib. S. 147.

ist, ist das Reinmenschliche, das, was das Wesen der menschlichen Gattung als solcher ausmacht.“[1]) „Diese gemeinsame menschliche Natur wird am stärksten von dem Individuum als seine eigene und individuelle Natur empfunden, wie sie sich in ihm als Lebens- und Liebestrieb kundgiebt.“[2]) Dieser Inhalt des Reinmenschlichen ist das „Unbewusste, Unwillkürliche, Reinmenschliche“, welches hier an die Stelle des Sittengesetzes tritt. Der Geschlechtstrieb wird Norm und Inhalt des Gefühls.

Der Wissenschaft und der Sittlichkeit ist dieses Gefühl entledigt: daher kann es nicht nur Begriffe und Gesetze, sondern sogar die Phantasie verschmähen, und mit den Sinnen allein auskommen. „Das Wesen der Kunst“ bestimmt den Künstler, „aus der Phantasie sich an die Sinne zu wenden.“[3]) „Das wirkliche Kunstwerk erzeugt sich eben nur durch den Fortschritt aus der Einbildung in die Wirklichkeit, das ist: Sinnlichkeit.“[4]) „Durch die Sinne unmittelbar empfängt einzig das Gefühl.“[5]) „Nur im vollendetsten Kunstwerke, dem Drama“ wird „die Absicht des Dichters am Vollständigsten aus dem Verstande an das Gefühl, nämlich künstlerisch an die unmittelbarsten Empfängnissorgane des Gefühls, die Sinne,“ mitgetheilt.[6]) „Das Gefühl erfasst nur das Wirkliche, sinnlich Bethätigte und Wahrnehmbare.“[7]) Daher wird dieses Gefühl durch Erregtheit charakterisirt. Der Ausdruck des Dichters soll „nur der des erregtesten menschlichen Gefühles“[8]) sein. Das ästhetische Gefühl ist Sinnlichkeit und Leidenschaft; Sinnlichkeit nicht nur in unmethodischer, sondern auch ethisch in „pathologischer“ Bedeutung.

Diese Theorie ist der deutschen Aesthetik fremd: sie hat ihre elementarsten Begriffe verletzt, ihre innerlichsten Bestrebungen verleugnet; die Einheit ihrer Geschichte zerrissen.

Nach unserer neuen Bestimmung des Tones ist (ob. S. 313) derselbe nicht nur der periodische Klang, sondern zugleich der Grad

[1]) II, S. 199. [2]) ib. S. 142. [3]) ib. S. 24. [4]) ib. S. 7. [5]) ib. S. 49. [6]) ib. S. 152. [7]) ib. S. 136. [8]) ib. S. 197.

der Spannung des Gesichtssinnes, dem die Farbe entspricht. Und so verbindet sich die Malerei als Farbenkunst mit der Tonkunst. Aber die Malerei ist nicht nur Farbenkunst, sondern vornehmlich „Zeichnungskunst“ (S. 202), und die Zeichnung bezieht sich keineswegs allein oder vorwiegend auf die Farben, sondern auf die Gestalt. In der Musik dagegen vollzieht sich die Zeichnung, die Composition an den mathematischen Verhältnissen der Töne selbst. Die Malerei ist demgemäss nicht lediglich Empfindungskunst, „Kunst des schönen Spiels der Empfindungen“, sondern sie führt die „bildenden Künste, oder die des Ausdrucks für Ideen in der Sinnenanschaunng“ (S. 192). Ihr Mittel ist die Anschauung, und so steht sie dem Naturbewusstsein ursprünglich nahe. Wir werden daher die bildenden Künste zusammen betrachten dürfen.

Kant stellt, obzwar es ihm selbst „befremdlich“ scheint, neben die Malerei die „Lustgärtnerei“, weil der Zweck derselben nur „das Spiel der Einbildung in Beschauung ihrer Formen“, (S. 193) sei, und somit die Bäume und Blumen, die sie körperlich darstellt, nur als Stoffe, nicht als Inhalt figuriren. Auch die „Tapeten“ und andere „Zierrathen, selbst den Putz der Damen darunter begriffen“, gehören in diesem weiteren Sinne zur Malerei, weil sie „angemessen gewissen Ideen“, oder „mit Ideen unterhalten“ sollen. Vorzugsweise nun vertritt diesen auf den Schein gegründeten ästhetischen Charakter die Malerei. Die Anschauung geht hier nicht auf die Objecte, sondern allein auf den „Schein der körperlichen Ausdehnung“, auf den „Sinnenschein“. Im Scheine objectivirt sich hier die ästhetische Wahrheit.

Denn nirgend soll ja der körperliche Naturgegenstand selbst das Urbild der Kunst sein. Dieser ist vielmehr allein die ästhetische Idee. Die Plastik steht der Natur noch näher, weil sie die „Sinnenwahrheit“ zu erzielen hat. Indessen die erste Art der Plastik wenigstens, die Bildhauerkunst, stellt Dinge oder „Begriffe von Dingen“ nur so dar, „wie sie in der Natur existiren könnten“ (S. 192). Es ist „also der blosse Ausdruck ästhetischer Ideen die Hauptabsicht“. Mithin darf die Sinnenwahrheit eines Werkes nicht so weit gehen, „dass es aufhöre, als

Kunst oder Product der Willkür zu erscheinen" (S. 193). Und es ergiebt sich, dass der ästhetischen Idee gegenüber der Unterschied von Sinnenwahrheit und Sinnenschein auf den blossen Unterschied der Stoffmittel, nicht der Ausdrucksmittel zurückgeht. „Die ästhetische Idee (Archetypon, Urbild) liegt zu beiden in der Einbildungskraft zum Grunde" (S. 192). So bestimmt erledigt sich hier die Verlegenheit bezüglich der Nachahmung der Natur.

Wo kommen aber die Ideen her, welche das eigentliche Urbild ausmachen? Hier stellt sich die andere Art des Bewusstseins ein, und mit ihr die Bedeutung des Ausdrucks, der den bildenden Künsten eigen ist. Der Anschauung entspricht die Gebehrde. „Wie aber bildende Kunst zur Gebehrdung in einer Sprache (der Analogie nach) gezählt werden könne, wird dadurch gerechtfertigt, dass der Geist des Künstlers durch diese Gestalten von dem, was und wie er gedacht hat, einen körperlichen Ausdruck giebt, und die Sache selbst gleichsam mimisch sprechen macht" (S. 194). Der Ausdruck der bildenden Künste ist somit vornehmlich die Gebehrdung des Geistes. „Geist in ästhetischer Beziehung heisst das belebende Princip im Gemüthe . . . Nun behaupte ich, dieses Princip sei nichts anders als das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen (S. 182). Das Genie besteht „in dem glücklichen Verhältnisse, welches keine Wissenschaft lehren und kein Fleiss erlernen kann, zu einem gegebenen Begriffe Ideen aufzufinden und andrerseits zu diesen den Ausdruck zu treffen . . Das letztere Talent ist eigentlich dasjenige, was man Geist nennt, . . das Unnennbare in dem Gemüthszustande bei einer gewissen Vorstellung auszudrücken und allgemein mittheilbar zu machen, der Ausdruck mag nun in Sprache oder Malerei oder Plastik bestehen" (S. 186). Die bildenden Künste sind demgemäss in eminenter Weise die Künste des Geistes.

In dieser Prägnanz bestimmt sich der Unterschied der Gebehrdung von dem Tone, der Anschauung von der Empfindung, der bildenden Künste von der Musik: dass der Geist, das will sagen, die Ausdruckskraft, weil der Ausdrucksbereich der Töne, trotz der unerschöpflichen Gedankenfülle der thematischen Kunst,

eingeschränkter ist als in derjenigen Ausdrucks-Richtung, welche sich über das ganze Gebiet der Anschauung erstreckt. Die Naturgedanken liegen dort doch nur in den mathematischen Verhältnissen der Töne, und die sittlichen lediglich in den Affect-Vorstellungen, die durch die Verstandesgesetze der Kunst, durch die Harmonie gebändigt und zu sittlichen Ideen geläutert werden; von den, wenngleich innerlichst associirten Vorstellungen ist abzusehen. Hier aber stehen beide Welten selber offen, und ob im Sinnenscheine oder selbst in Sinnenwahrheit, in beiden Richtungen des bildlichen Ausdrucks sind es die ganze Natur und die grosse und kleine Menschenwelt, die Götter und die Sterblichen, welche als Stoff für den Geist des Bildners vorliegen. Es sind also unmittelbar die Natur und die Sittlichkeit, zu welchen die bildenden Künste das „Unnennbare" des Geistes, die Gedankenfülle des Ausdrucks erfinden.

Darauf beruht der Vorzug der bildenden Künste vor der Musik, „wenn man den Werth der schönen Künste nach der Kultur schätzt, die sie dem Gemüth verschaffen, und die Erweiterung der Vermögen, welche in der Urtheilskraft zum Erkenntnisse zusammenkommen müssen, zum Maassstabe nimmt" (S. 201). Man könnte meinen, dieser Maassstab sei unrichtig; denn die Rücksicht auf die Erkenntniss gehöre nicht in die ästhetische Beurtheilung. Indessen handelt es sich hier um die „Erweiterung der Vermögen", und diese Rücksicht auf das übersinnliche Substrat der Vermögen" ist (oben S. 263) die eigentlich ästhetische. Die bildenden Künste bringen ein Product zu Stande, „welches den Verstandesbegriffen zu einem dauerhaften und für sich selbst sich empfehlenden Vehikel dient, die Vereinigung derselben mit der Sinnlichkeit und so gleichsam die Urbanität der oberen Erkenntnisskräfte zu befördern." Indessen erstreckt sich diese Erweiterung über die Verstandesbegriffe im engern Sinne hinaus auf das Gebiet der Ideen, die sonach ebenfalls mit der Sinnlichkeit urbanisirt werden. Die sittlichen Ideen selbst werden durch den Geist der bildenden Künste lebendig.

Es lässt sich daher verstehen, dass Kant auch in diesem Betracht der Malerei unter den bildenden Künsten den Vorzug gegeben hat: „theils weil sie, als Zeichnungskunst, allen übrigen

bildenden zum Grunde liegt, theils weil sie weit mehr in die Region der Ideen eindringen und auch das Feld der Anschauung diesen gemäss mehr erweitern kann, als es den übrigen verstattet ist" (S. 202). Warum kann denn die Malerei mehr als die Plastik in die „Region der Ideen" eindringen? Hat nicht die Plastik gerade die höchsten Regionen, die Götterwelt zu ihrem vorzüglichen Objecte?

Vom transscendentalen Standpunkte der sittlichen Idee indessen steht der *homo noumenon* höher. Nicht die Mythologie, sondern die Geschichte ist die Region der sittlichen Ideen. Und indem Kant ausspricht, dass die Gemälde „nicht etwa Geschichten, oder Naturkenntniss zu lehren die Absicht haben" (S. 194), so macht er die Geschichte neben der Natur zum Ideenstoff der Gemälde. Und doch sollen die sittlichen Geschicke in der Geschichte der Menschen nur den Stoff bilden, um „das Feld der Anschauung diesen gemäss mehr" zu erweitern, und dadurch die Vermögen und Richtungen des Bewusstseins selbst zu entwickeln, und in ihrer Harmonisirung eine neue Richtung zu erzeugen.

Am wenigsten ist in dieser Charakteristik der Künste die Baukunst, die andere Art der Plastik, bedacht. Und obzwar der idealistische Ursprung bei den Gebilden derselben unzweifelhaft zu sein scheint, weil sie „nur durch Kunst möglich sind" (S. 192), so haben sie doch „einen willkürlichen Zweck zum Bestimmungsgrunde." Es ist „ein gewisser Gebrauch des künstlichen Gegenstandes die Hauptsache, worauf als Bedingung die ästhetischen Ideen eingeschränkt werden." Daher befördern sie die Kultur des Bewusstseins nur nach Maassgabe des Zwecks und Gebrauchs, dem das Bauwerk gewidmet ist. Und so lässt sich der Geist, der Ausdruck sittlicher Ideen auch da erwarten, wo „Tempel oder Prachtgebäude zum Behufe öffentlicher Versammlungen" errichtet werden. „Wenn mich Jemand fragt, ob ich den Palast . . schön finde, . . so kann ich noch überdies auf die Eitelkeit der Grossen auf gut Rousseauisch schmälen, welche den Schweiss des Volkes auf so entbehrliche Dinge verwenden" (S. 44). Dennoch erweckt der Gegenstand, von seiner Existenz abgesehen, das Bewusstsein der Schönheit. Er ist

eine Darstellung der Idee, die den Bewohner und den Beschauer über den Gebrauchszweck hinweg zu der Aufgabe der Erweiterung und Harmonisirung der Bewusstseinskräfte erhebt.

In diesem Sinne der Vereinigung der Bewusstseins-Richtungen ist das Problem der Verbindung der Künste zu erwägen. Mit ihren Mitteln zunächst verbinden sie sich alle ohne Ausnahme. Nicht nur sind Musik und Malerei durch Ton und Farbe verbunden; sondern ähnlich auch Plastik und Architektur mit Malerei und Musik; denn Farbe hat auch der Marmor, und das Gebäude zumal hat über und um sich die Sonnenfarbe. Mit dem Tone aber, der Farbe der Musik, muss die Poesie sich verbinden; ohne den Ton bliebe das Wort Begriff. Durch den Ton wird der Gedanke Empfindung, verinnerlicht sich selbst zur ästhetischen Idee, und bildet für alle Künste die Resonanz der „Gedankenfülle." Im Tone wird das Wort gleichsam zum „Geist", zur Quelle alles Ausdrucks ästhetischer Ideen.

In dieser Rücksicht auf den Ausdruck hat Kant auch das Problem der „Verbindung der schönen Künste in einem und demselben Producte" in einem kurzen Paragraphen (§ 52) behandelt. Er hat die wichtige Frage von den Grenzen der Verbindung zwischen Poesie und Musik nicht erörtert. Aber ein Wort findet sich, welches, obwol die Beispiele nicht zutreffend abgemessen sind, dennoch die Selbständigkeit der Ausdrucksrichtung einer jeden Kunst rein zu halten, zu ermahnen scheint: „in diesen Verbindungen ist die schöne Kunst noch künstlicher, ob aber auch schöner, da sich so mannichfaltige verschiedene Arten des Wohlgefallens einander durchkreuzen, kann in einigen dieser Fälle bezweifelt werden" (S. 196 f.). Die schönen Künste müssen, „nahe oder fern, mit moralischen Ideen in Verbindung gebracht werden" (S. 197). Und wenige Zeilen später: „Ueberhaupt sind die Schönheiten der Natur zu der erstern Absicht am zuträglichsten." So liegt das Problem der Verbindung der Künste in dem ästhetischen Grundprobleme der Verbindung der Bewusstseinsarten: des Bewusstseins der Natur mit dem Bewusstsein der Sittlichkeit zu dem Bewusstsein des Schönen, oder des Bewusstseins der Vorstellung und des Denkens mit dem Bewusstsein der Bewegung und des Willens zu dem Bewusst-

sein der Kunst, oder zu dem in der unbeschränkten Vereinigung seiner Vermögen harmonisirten und erhöhten Selbstbewusstsein, in welchem Natur und Sittlichkeit nur Stoffe sind für die Form und den Inhalt desjenigen Ideenausdrucks, der in engerer, aber auf alle Erkenntniss, also seinen Stoff, sich erstreckender Bedeutung ist: der Geist.

Haben wir in der Abschätzung der einzelnen Künste den bildenden Künsten den Vorzug zugestanden, insofern sie in ihren Stoffen die Kultur des Geistes fordern und fördern, der Poesie aber allen Künsten gegenüber, insofern sie das Wort zum Geiste beseelt, so darf auch der Musik ein Vorzug zugesprochen werden, der ihrem Charakter als symbolischer Kunst (oben S. 319) entspricht. Alle Künste wetteifern mit einander bezüglich ihrer Stoffe, und auch der poetische Ausdruck ist nur Vehikel der Gedankenfülle. Die Musik allein schafft als ihren Inhalt eine neue Welt. Ueberall zwar ist das Gefühl der Inhalt des ästhetischen Bewusstseins; aber in demselben bleiben sonst Natur und Sittlichkeit als die nothwendigen Stoffe dieses Gefühls bestehen. In der Musik allein ersteht das Gefühl als ein solcher Inhalt, für welchen, von der negativen Bedingung der mathematischen Töne abgesehen, alle Natur und alle Geschichts-Sittlichkeit nur associabel werden. Denn die Objectivität, welche hier Zweck wird, ist ausschliesslich die Subjectivität; die Verinnerlichung des Innern als eines Innern. Die Töne und die Affecte wollen als nichts gelten, denn nur als innere Stoffe. Und sie allein erbauen als eigene Welt die Innerlichkeit, die nichts mehr sein will als: Innerlichkeit.

Viertes Kapitel.

Die kritische Aesthetik, ihre Freunde und ihre Gegner.

Mit Kants Aesthetik sind die Classiker unserer Litteratur und Dichtung verbunden.

Ein vorzügliches Kriterium der Classicität liegt in dem Interesse

1. an dem Eigenthümlichen, welches die Kunst, im Unterschiede von anderen Arten der geistigen Thätigkeit hervorbringe.

Auch für die einzelnen Künste dürfte dieses Moment als ein Kennzeichen der classischen Richtung sich fruchtbar machen lassen. Lessing leitet auch in diesem Sinne unsere classische Periode ein, indem er auf das Eigenthümliche einer jeden hin ihre Grenzstreitigkeiten mit anderen schlichtet. „Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige sein, was sie ohne Beihülfe einer andern hervorzubringen im Stande ist.“[1]) Aber nicht, worin das Classische einer Kunstrichtung liegt, wollen wir hier untersuchen; sondern, worin der classische Werth einer Kunstphilosophie bestehen mag, wollen wir zu bestimmen versuchen. Und zu diesem Behufe ziehen wir das Interesse am Eigenthümlichen in Erwägung.

Was unterscheidet die Richtung des Geistes, welche auf die Erzeugung von Kunstgebilden geht, von den anderen Rich-

[1]) Nachlass. C. 7; Blümner, Laokoon S. 440.

tungen des Geistes, welche Wissenschaft und Sittlichkeit hervorzubringen streben? Das ist die Frage, mit der und durch die Kant die Aesthetik geschaffen hat. Wir sahen, dass die Aesthetik der modernen Kultur vorbehalten bleiben musste, weil erst die anderen Richtungen des Geistes, von denen die auf die Kunst sich unterscheidet, zu methodischer Basirung gelangt sein mussten.

Unter den neueren Völkern aber war die Aesthetik den Deutschen vorbehalten.

Den anderen modernen Nationen hat das Interesse an der Aesthetik wahrlich nicht gefehlt. Die Arbeiten der Franzosen wie der Engländer, um nur diese zu erwähnen, lassen sicherlich das lebhafteste Kunstgefühl erkennen. Und was psychologische Reflexionen betrifft, so waren sie damals so wenig zu übertreffen, wie wir heute die Engländer in der behaglichen Genauigkeit erreichen können, mit der sie einen seelischen Vorgang zerlegen und beschreiben, oder die Franzosen in der epigrammatischen Logik, mit der sie einen Eindruck zu fixiren verstehen. Und da ein Mann wie Diderot sich unter ihnen befindet, so können tiefere, aus dem Verständniss der mathematischen Wissenschaftlichkeit geschöpfte Einsichten nicht überraschen. Dennoch tadeln Mendelssohn und Lessing, dass jenen Vielgelesenen die Kenntniss unserer deutschen Weltweisen fehle. Und Goethe, wie sehr er aller wohlgesinntesten nationalen Ereiferung sich enthoben wusste, lässt doch überall durchblicken, was Schiller und Humboldt unverhohlen aussprechen: dass es sich um eine andere Kunst, um eine andere Idee der Poesie, geschweige um eine andere Art von Aesthetik bei uns handele, als zumal bei den geistvollen Franzosen. Die Briefe Wilhelm von Humboldts an Goethe[1]) geben darüber besonders eindringliche Belehrung. Aber die Charakteristik der Volksgeister ist methodisch das gewagteste Unternehmen, zu dem dennoch bei Vergleichung der Litteraturen die strengsten Köpfe sich angetrieben fühlen. Goethes Wunsch nach einer „historischen Darstellung

[1]) F. Th. Bratranek, Neue Mittheilungen, 3. Theil: Goethes Briefwechsel mit den Gebrüdern v. Humboldt. vgl. insbes. S. 46 ff., 59, 206.

der französischen Aesthetik von einem Deutschen"[1]) ist bisher unerfüllt geblieben. Und er kann auch nur dann erfüllt werden, wenn die an den Deutschen geknüpfte Bedingung genau genommen wird: von einem der deutschen Aesthetik Mächtigen allein kann die historische Darstellung der ausländischen Aesthetiken zu fruchtbarer internationaler Verständigung gefördert werden.[2])

Worin soll es denn nun aber seinen Grund haben, dass die Deutschen allein eine Aesthetik schaffen konnten?

Von der Bestimmtheit der Aufgabe aus, innerhalb welcher uns diese Frage entsteht, versuchen wir, den Gesichtspunkt des Interesses am Eigenthümlichen für die Beantwortung derselben aufzustellen. Die Deutschen allein hoben das Eigenthümliche an der Kunstrichtung hervor. Die Engländer dagegen, die den Deutschen hierin am nächsten stehen möchten, sind kaum sonstwo so gut Platonisch gesinnt, wie hier: durchaus soll das Schöne mit dem Guten identisch sein. Und die Franzosen glauben aus der sogenannten Natur und der sogenannten Wahrheit und Wirklichkeit derselben die Kunst herleiten und auf dieselbe verweisen zu müssen. Von beiden Arten die Kunst zu entfernen, streben die Deutschen, bis es ihnen in Kant und seinen grossen Genossen beschieden ward.

Freilich ist den Deutschen dieser Zug zum Classischen nicht allein in der Aesthetik eigen: sie haben denselben auch in der Auffassung der Religion durchgeführt. Unklassische Religiosität ist, von den Zeiten mythischer Entstehung der Religionen abgesehen, bei denen die rückschauende Romantik ausgeschlossen ist, jene theokratische, katholisirende Mischung aller Kulturgebiete. Unterscheidung des Geistlichen und des Weltlichen dagegen, des Glaubens und der Obrigkeit, diese Richtung auf das Eigenthümliche der Religion macht die Tendenz des Protestantismus classisch. Und wenn wir der menschlicheren

[1]) WW. Ed. Hempel. Bd. 31, S. 143.

[2]) In der „Entstehung der neuern Aesthetik" von H. v. Stein (1886) findet sich keine Stelle, welche den Anfang eines Verständnisses von dem, was ein ästhetisches Princip in Deutschland bedeute, erkennen liesse. Vgl. u. a. S. 60, 278, 366, 370, 371. 374.

Ansicht Zwinglis die populäre Sympathie schenken mögen, so lässt es sich vielleicht doch auch hiernach verstehen, dass Luther die durchgreifendere Bedeutung zufiel, gerade weil er, dualistischer in seiner Politik, auf das ausschliesslich Innere des Glaubens das Interesse der Religion beschränkte.

Auch die Moral bedarf, und zwar je mächtiger sie auf die Politik anwendbar werden soll, der beschaulichsten Rechtfertigung, der Ableitung und Abgrenzung ihrer Rechte und Aufgaben aus dem letzten geheimsten Grunde, den die Vernunft von dem Dasein der Menschen als einen unbegreiflichen zu begreifen vermag. Wenn Sokrates, indem er die Tugend als Weisheit und Wissenschaft bezeichnete, sie mit derselben vermischt zu haben scheint, so hat er jene Richtung auf das Eigenthümliche vielmehr erst vorbereitet. Die doppelte Buchführung in Wissen und Glauben giebt der Moral keine Selbständigkeit. Erst muss sie als eine Art von Wissenschaft, als menschliche Kraft und menschliches Forschen erkannt sein, um von der besonderen Kraft der Wissenschaft als das Gebiet der sittlichen Vernunft, als das „grösste Mathema" der Idee des Guten unterscheidbar zu werden.

Aus solcher Eigenthümlichkeit des ethischen Princips erwuchs Platons Idealstaat, auf welchen seither alle Staatsideale zurückgegangen sind. Aristoteles dagegen ist schon darin Romantiker, dass er, praktisch, wie er sein will, nichtsdestoweniger als Glückseligkeit der Theorie die Seligkeit seiner Weisen beschreibt.

So ist das Kennzeichen aller Romantik die Bestrebung, die verschiedenen Gebiete der Kultur zu katholisiren; an Eine Instanz alle Gerechtsame der Vernunft zu verweisen. Und da eine Einheit, wie sie für diese Indifferenzirung gebraucht wird, nicht im Bewusstsein, nicht in der Vernunft angesprochen werden kann, so kommt die Romantik allezeit auf die Schabloneneinheit der sogenannten Erfahrung, — wäre es auch nur die mythologische. Geschichte wird die Macht, von welcher alle Werthe abgeleitet werden. Wissenschaft und Moral werden in der Geschichte, in der Religion der sogenannten Thatsachen, oder aber auch der Mythen gegründet. Denn besser, man

macht die Geschichte und die Erfahrung zur Schatzkammer des Heiligen, als dass man das zweischneidige Schwert des menschlichen Bewusstseins zum Rüstzeug der Kultur beglaubigt.

Nun haben aber Thatsachen nicht die Gewissheit, mit der allein der Moral geholfen werden kann; und Erfahrung und Geschichte ersetzen nicht die Rechtfertigung des Bewusstseins. Der Romantik gebricht es im letzten Grunde an nichts Anderem als am Glauben; an dem Glauben nämlich in die Unbezwinglichkeit und unergründliche Tiefe der rastlos ringenden Ueberzeugung; daher fehlt ihr die unendliche Fernsicht der Hoffnung auf das Ende der Tage, auf eine dereinstige irdische Darstellung der Menschheit. Woran es der Romantik aber keineswegs fehlt, das ist das lebendige Gefühl für die Mittel, jenen Traumwunsch der Menschheit als erledigt zu erklären. Wie im goldenen Zeitalter alle Ideale realisirt gewesen seien, so ist in Religion, Politik und Kunst der Anfang der Geschichte stets das Ziel und die Losung. Der Mythos vom Paradiese ist die Signatur der Romantik. Wenn man nur auf das von der Geschichte bereits und zwar vorlängst Geleistete zurückgehen wollte, so könnte man alles ferneren Ringens nach neuen Idealen überhoben sein. So wird die Geschichte der Erfahrung zum prähistorischen Mythos. Und Wissenschaft und Sittlichkeit fallen im Mythos in — Kunst zusammen.

So erklärt sich die Sonderbarkeit derjenigen Romantik, die vorzugsweise so genannt zu werden pflegt: die Hegemonie der Kunst zu predigen, während doch die der Erfahrung in Glaube und Sitte gemeint wird. Das Eigenthümliche der Kunstrichtung wird dabei getrübt; nur äusserlich und täuschend ist die Emphase für die Kunst. Man sagt zwar, Wissenschaft und Sittlichkeit, die feindlichen Gewalten des Menschenherzens, werden erst zur Einheit kommen, wenn sie sich in der Kunst versöhnen, wenn die Wissenschaften als Philosophie in den „Ocean der Poesie“ endlich wieder einmünden. Aber der Sinn dieses Losungswortes ist vielmehr: die neue, stets sich verjüngende Wirklichkeit der Gebilde des Bewusstseins in Wissenschaft und Sittlichkeit zu erdrücken, auf dass sie nur ja nicht mehr bedeuten zu wollen sich erdreisten, als was die Mythologumena

der Kunst so ergreifend schön beweisen. So schildert man willig die Zauber der Phantasie, um auf die Kraft und das Recht der Vernunft schmälen zu können. So harmonisirt man scheinbar die Wissenschaft und die Sittlichkeit mit der Kunst, während man, um das Eigenthümliche in Wissenschaft und Sittlichkeit verleugnen zu dürfen, sie als Kunstarten preist. Man weiss, das die Romantik nur Seitenwege der Kunst beschreitet. Dass sie als Aesthetik von der grossen Heerstrasse der philosophischen Probleme ablenkt, von der Ableitung aller verschiedenen Kulturgebiete aus den eigenthümlichen Richtungen, in denen das Bewusstsein seinen Inhalt sich erzeugt, das werden wir zu beleuchten haben. Und dazu soll uns der Gesichtspunkt des Eigenthümlichen in allen Bewusstseins-Richtungen förderlich sein.

Das Moment des Eigenthümlichen kennzeichnet nun aber ferner alle echte Systematik, welche auf der Wahrung echter Eigenthümlichkeiten beruht. Und es ist daher das Interesse an

2. Systematik das mit dem ersten Kennzeichen zusammenhängende Kriterium der Classicität.

Classisch wird die Philosophie der Griechen, indem sie einem Systeme zureift. Und so ist die Philosophie auch in den neueren Zeiten da in der Richtung zur Classicität, wo sie wenigstens einem Systeme zustrebt. Aber bei aller Tiefe und Schärfe, bei aller Weite der wissenschaftlichen Interessen hat es Descartes doch nicht zu einem Systeme gebracht. Man kann kein System der philosophischen Einsichten erschaffen, wenn man bei der Bezeichnung und der unverhehlbar beabsichtigten Auszeichnung der mathematischen Wahrheiten dennoch so unglücklich ist, hinzusetzen zu können: *et les autres sciences de cette nature,* und dabei die sogenannten moralischen, vielmehr theologischen unter der Blume zu accreditiren vermeint. Ohne die Anerkennueg des Eigenthümlichen in der Wissenschaft und desjenigen in der Sittlichkeit kann niemals ein System erstehen.

Auch die Aesthetik sehen wir erst in einem Systeme möglich werden. Und da weder die Engländer, noch die Franzosen im strengen Sinne ein System der Philosophie hervorgebracht haben, so erkennen wir den entsprechenden Zweiten Grund dafür:

dass den Deutschen allein die Aesthetik zu schaffen möglich werden konnte. Denn, wie sie in der prästabilirten Harmonie den grossen Anlauf zum Systeme nehmen, so vollenden sie dasselbe in der Dreiheit der Kritiken.

Wie am Eigenthümlichen, so ist auch das Interesse an der Systematik das Symptom und das Instrument classischer Aesthetik: weil in dem Princip des Systems die Gleichberechtigung, die Ebenbürtigkeit der Kunst mit den anderen Arten des Geistes anerkannt ist. Die Kunst kann nicht ein Abweg sein, der den eigentlichen Zwecken der Menschheit, Wissenschaft und Sittlichkeit zu fördern, entlegen oder gar denselben feindlich wäre; denn sie ist ein Glied des Systems der menschlichen Vernunft. Auch über den Rang muss aller Streit eitel sein. Der Werth der Wissenschaft und die Würde der Sittlichkeit bleiben unzulänglich, solange in dem Spiele der Kunst nicht der Ernst erkannt wird, den das Verhältniss der Bewusstseinskräfte vollführt. Gehört die Kunst ins System der Vernunft, so wird der Kreis der Menschheit nicht beschrieben, wenn dieser Ausschnitt nicht aus dem Centrum ausstrahlt. Ebenso wie Wissenschaft und Sittlichkeit als Vorbedingungen und beständige Hülfskräfte der Kunst erforderlich sind, ebenso auch ist die Kunst nothwendig, nicht sowol zur Verfeinerung und Hebung von Wissenschaft und Sittlichkeit, als zur Vollendung der Menschlichkeit.

Indessen der Gesichtspunkt der Systematik erledigt nicht blos den Rangstreit unter den Kulturgebieten. In dieser Hinsicht bildet das System nur die Kehrseite zum Eigenthümlichen. Positiv aber wird der Gesichtspunkt schon, wenn der Gegensatz zur rein historischen Betrachtung hervortritt. Die romantische Aesthetik gefiel sich in dem Streite darüber, welchen Platz in der geschichtlichen Entwicklung die Kunst einnehme: ob sie vor der Religion vorhergehe; oder dieser zwar nachfolge, aber der Wissenschaft, oder, wie diese dort genannt wird, der Philosophie vorausgehe; oder aber auch, wie die Philosophie, von der Religion in ihren allein glückselig machenden Schooss aufgenommen werde. Bei Hegel ist die Reihenfolge: Kunst, Religion, Philosophie; bei Vischer: Religion, Kunst, Philosophie; bei Weisse: Philosophie, Kunst, Theologie.

Nicht um ein zeitliches Prius kann es sich jedoch bei der Frage der systematischen Eingliederung der Kunst handeln, noch selbst um ein rangliches Prä; sondern schlecht und recht um die Einsicht von der Ewigkeit der Kunst. Als ewig aber gilt in der transscendentalen Schätzung dasjenige, was keinen blossen Anhang zum Menschenwesen bildet, sondern seinen Mittelpunkt mitbestimmt. Uebergriffe der Religion, des sittlichen Rigorismus überhaupt, sowie des falsch verstandenen Platonismus, des Wahrheitseifers und endlich gar der platten Wirklichkeitsanbetung sind damit entkräftet. Denn wenn es einst keine Philippe mehr giebt, so dass der dramatische Wunsch nach Gedankenfreiheit sein Pathos einbüsst, so wird doch das Streben, aus der Sinne Schranken zu flüchten in die Freiheit der Gedanken, eine systematische Aufgabe der Menschen bleiben.

Diese Schlichtung aller Zwiste um den Werth der Künste gelingt dem Systeme freilich nur durch einen genauern Begriff, als den etwa der Gedanke der Verbindung vertreten könnte. Das System der Philosophie ist das System des Geistes. Und das System des Geistes fordert eine solche Vereinigung der Gebiete des Geistes, dass dieselben als Erzeugnisse ursprünglicher und eigenthümlicher Richtungen des Bewusstseins nachgewiesen werden. Jetzt gilt es aber nicht mehr blos den Gesichtspunkt des Eigenthümlichen festzuhalten, sondern, gemäss dem des Systems, den Gedanken ins Auge zu fassen: dass diese eigenthümlichen Richtungen in ihrer Eigenthümlichkeit nicht zu vollem Auswuchs gelangen, wenn sie nicht zur gegenseitigen Ergänzung sich zusammenschliessen. Dieser Zusammenschluss aber bleibt äusserlich, und der Begriff des Systems in ihm kommt nicht zum Durchbruch, wenn nicht, und zwar in methodischer Bestimmtheit, erkannt wird: dass das System des Geistes das System des erzeugenden Bewusstseins sei. Richtungen des Geistes sind Richtungen des Bewusstseins, das will sagen, Richtungen, kraft deren das Bewusstsein den Inhalt und die Objectivität aller Kultur erzeugt.

Denn Bewusstsein im Sinne des Systems ist nicht der psychologische Heerd oder Thatbestand der seelischen Vorgänge. Aus dem psychologisch gedachten Apparate könnte man allen-

falls einen Factor ausschalten. Wenn laut psychologischer Einsicht bedünkt, dass die Kunst durch denselben Factor des Bewusstseins herstellbar sei, der auch die Wissenschaft oder die Sittlichkeit, oder gar der beide hervorbringt, so wird der besondere Kunstfactor mit Fug verschwinden dürfen. Wenn dagegen das Bewusstsein das Gesammtgebiet der Kultur darstellt, und zwar dergestalt, dass es das gesammte Ressort bedeutet, in welchem alle Richtungen entspringen, welche und sofern sie den Inhalt der Kultur erzeugen; wenn das Bewusstsein sonach nicht sowol das Collectivum der Inhalte, als den Inbegriff der Ursprünge und Erzeugungspunkte bedeutet, dann erst ist die Richtung des Bewusstseins, welche die Kunst hervorbringt, als eine systematische festgestellt. Wenn sonach die Aesthetik nur im System des Bewusstseins classisch wird, so muss dieses Bewusstsein als der Inhalte erzeugende Richtungsursprung gelten.

Und doch ist damit die Classicität noch keineswegs ausreichend gewährleistet. Das scheint, mit etwas anderen Worten, der allgemeine Standpunkt des Idealismus zu sein. Aber der allgemeine Idealismus hat nicht immer die eigenthümlichen Richtungen gewahrt. Dieser Idealismus hat weder auf die Deutschen, noch auf Kant zu warten brauchen. Der classische Idealismus, der in Kant reif wird, ist der transscendentale. Wodurch dieser im Allgemeinen bestimmt wird, dadurch muss er auch in der Aesthetik sich charakterisiren, von der Romantik unterscheiden. Fichte, der Urheber der philosophischen Romantik, hat durch ein treffendes Wort über die Kunst zugleich seine Stellung zum transscendentalen Gedanken bündig bezeichnet: „sie macht den transscendentalen Gesichtspunkt zu dem gemeinen.“[1]) Als ob der „gemeine“ der Kunst nicht von Anfang an der transscendentale wäre! Freilich, wenn transscendental gedacht wird im Sinne der idealistischen Romantik, im Sinne des Construirens, wie sie es nennen, von Licht und Luft; wenn das Bewusstsein in solchem freien, von keiner Inhalts-Rücksicht gebundenen Sinne frei sein Nicht-Ich erschafft, dann macht der Künstler nur instructiv im Kleinen und Gemeinen, was der

[1]) System der Sittenlehre. S. W. Bd. IV, S. 353.

Philosoph umfassend und mit Selbsterkenntniss, das mag heissen, im eigentlichen Sinne transscendental vollführt. Solche Rücksichtslosigkeit aber duldet die transscendentale Methode nicht.

Transscendental bedeutet uns, als Correctiv des *a priori,* die Rücksicht auf die Inhalte der Kultur, sofern sie durch allgemeine Gesetze objectivirbar sind. Jene idealistische Rücksichtslosigkeit ist daher nicht sowol Mangel an Rücksicht auf die Materie, als auf die Gesetze. Solche allgemeine Gesetze giebt es für die Natur: daher ist das System der Grundsätze das Prototyp der transscendentalen Gesetzgebung. Für die Kunst dagegen kann die Frage entstehen, ob überhaupt Gesetze methodisch denkbar seien. Jedoch die Rücksicht auf den Gehalt des von der Kunst dargestellten Kulturgebietes, die transscendentale Rücksicht findet die Auskunft, dass doch wol auch der Kunsttrieb eine Richtung des sich in der Kultur objectivirenden Bewusstseins darstellen möchte. Der transscendentale Gesichtspunkt wird dadurch keineswegs zum gemeinen: sondern er vollendet sich nur; er befreit sich von seiner theoretischen oder moralischen Bornirtheit. Er systematisirt sich.

Diese Lichtung des Horizontes aber ist bedingt durch den besser verstandenen transscendentalen Gesichtspunkt, demzufolge die Kultur das Universum bildet, den Aufgaben-Complex für die transscendentale Methode. Das Bewusstsein ist somit jetzt nicht mehr die ausserhalb der Kultur und ihrer Gesetze gegebene oder wirksame Subjectivität des Geistes. Und der Idealismus ist nicht mehr die Methode eines lediglich durch selbstgewählte Regeln geleiteten Construirens. Das Bewusstsein des kritischen Systems ist das Bewusstsein der Kulturgebiete in Bezug auf deren Gesetze. Und wie diese in sachlichen Gesetzen gegründet sind, so ist der Idealismus des kritischen Systems der Idealismus der allgemeinen Gesetze. Diese haben die einzelnen Kulturgebiete selbst zu erfinden; der transscendentalen Methode bleibt das — philosophische Verdienst: dieselben als Gesetze des erzeugenden Bewusstseins zu beglaubigen.

Die kritische Systematik ist daher von aller sonstigen Ab-

rundungstechnik und Schematik[1]) durch die Methode charakterisirt: allgemeine Bedingungen des Bewusstseins zu entdecken, in welchen die sachlichen Gesetze der Kultur ihren Quell und Inbegriff finden. Den Naturgesetzen entsprechen die synthetischen Grundsätze des Bewusstseins als „allgemeine Naturgesetze." Aber auch der kategorische Imperativ lässt sich als ein allgemeines Gesetz der Menschheit oder der Freiheit oder der Weltgeschichte deduciren. Aussichtsloser erschien von vornherein die Möglichkeit, für die Kunst eine allgemeine Bedingung in der Verfassung des Bewusstseins auszuzeichnen: schien doch die Kunst in der Mannichfaltigkeit ihrer Hervorbringungsweisen auf keiner jenen Gesetzen vergleichbaren Einheit zu beruhen. Die Hauptschwierigkeit aber liegt in dem Umstande: dass die Kunst in ihrem Stoff und Inhalt auf die beiden Inhaltsarten sich reduciren muss, die bereits ihre Gesetze gefunden. Wenn daher auch den Künsten gesetzliche Bedingungen des Bewusstseins zu Grunde liegen mögen, so müssten dieselben mit jenen bereits festgestellten zusammenfallen, — und doch sollten sie als neue Gesetze einen neuen Inhalt begründen?

Der neue Inhalt ist Gefühl. Das Gefühl aber ist ein psychologischer Terminus, an dem schlechterdings nichts weiter auszumachen ist, als die Beschreibungen der Bewusstseinsvorgänge bis in die nervöse Unterlage hinab zu Stande bringen. Woher soll denn nun das Wissenschaftliche, das Philosophische kommen, in dem wir den Werth ästhetischer Untersuchung zu erwarten und zu beanspruchen hätten? Die Anweisung, welche etwaige objective Kunstgesetze zu geben vermöchten, würde immer auf die alleinigen Gesetze zurückweisen, welche in Wissenschaft und Sittlichkeit die transscendentale Methode zu entdecken hat. Woher soll nun die transscendentale Methode, auf die Kunst angewendet, ihre Werkzeuge nehmen, um diesen ihren Inhalt, die Welt des Gefühls in allgemeinen Gesetzen des Bewusstseins zu begründen?

Die speciellen Begriffe der Aesthetik, die wissenschaftlichen Handhaben und Operationsmittel, mit denen die Räthsel des

[1]) Vgl. Schelling S. W. Bd. III, S. 628. „Ein System ist vollendet, wenn es in seinen Anfangspunkt zurückgekehrt ist."

Gefühls, welche die Künste aufgeben, zu lösen, oder auch nur zu lesen, zu buchstabiren sind, diese Begriffe der philosophischen Aesthetik müssen Begriffe der Erfahrungslehre und der Sittenlehre sein. Denn deren Gebiete bilden den einzigen Stoff der Kunst. Deren Gesetze können daher auch allein die Gesetze bleiben, welche als die von Stoffen jenen Vorinhalt der Kunst regeln. Und an diesen Vorinhalt, an diese Stoffe bleibt die Kunst als an ihre nothwendigen Voraussetzungen gebunden. Die Begriffe der transscendentalen Methode, mit denen jene Gesetze für Natur und Sittlichkeit formulirt und beglaubigt werden, müssen daher auch für die Aesthetik in Geltung bleiben. Denn der Künstler bildet Natur und gestaltet Freiheit. Was Natur, und was Freiheit sei, stellen aber allein die transscendentalen Begriffe, die Begriffe der Erfahrungs- und der Sittenlehre fest.

Ein echtes Kennzeichen der classischen Aesthetik ist daher

3. das Vorwalten der genauen Begriffe, welche für die Wissenschaften der Natur und der Sittlichkeit als Erzeugungsbegriffe sich bewährt haben.

An diesem Punkte wird es, mehr als sonst, gewissenhaftester historischer Vorsicht bedürfen, wenn die Revision des ästhetischen Jahrhunderts, zu der wir hier anleiten möchten, in das richtige Geleise einlenken soll. Denn sonst mag Kriticismus und Romanticismus aller speculativen Art das Schiboleth der philosophischen Schulen bleiben. Aber als philosophische werden sie doch gegenseitig sich anerkennen. Wenn dagegen die romantische Aesthetik der genauen Begriffe, deren Werthe in Erfahrungs- und Sittenlehre erprobt sind, sich nicht, oder nicht hinreichend bedient, so entsteht die Gefahr, dass der Gegensatz der Schulen in einen Widerspruch zwischen Stil und Manier sich aufhöbe. Und damit entsteht die Gefahr eines historischen Vorurtheils. Denn der allgemeine Werth einer Periode, in welcher so unerschöpflich Grosses der deutsche Geist vollbracht hat, lässt sich nicht von dem Gesichtspunkte einer, wie immer centralen und systematischen Leistung aus hinlänglich bestimmen und nach seinen einzelnen Irradiationen auf das Gesammtgebiet der Kultur ausmessen und beleuchten. Wir wollen daher keineswegs über den geschichtlichen Gesammtwerth der nachkantischen

Philosophie hier urtheilen. Aber wir müssen versuchen, für die Aesthetik den Unterschied bestimmt zu fassen.

In der kritischen Aesthetik sind die Begriffe, mit denen die Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewusstseins hergestellt, und die Inhalte des ästhetischen Bewusstseins fixirt werden, dieselben Begriffe, welche der Erfahrungslehre und der Sittenlehre angehören, sodass sie denselben entlehnt werden. Und wie diese in Wechselwirkung mit der Wissenschaft entstanden sind und in derselben verbleiben, so erlangen und behaupten auch die ästhetischen Begriffe ihren theoretischen Gehalt in diesem Zusammenhange mit jenen Wissenschaftslehren, in deren Gebieten der Stoff der Kunst gelegen ist.

Welche Fülle von mathematischen Einsichten enthält das einzige Kapitel vom Erhabenen, von welchem Hegel[1]) sagt, dass es „bei aller Weitschweifigkeit“ u. s. w. u. s. w, „noch immer sein Interesse“ behalte. Schleiermacher findet, dass Kant dabei „seine Zuflucht zu rhetorischen Schilderungen nehmen muss“[2]). Weisse findet es auffällig, „wie die ästhetische Befriedigung des Geistes mit der blos intellectuellen, welche er schon in der abstracten Wahrheit findet, verwechselt wird.“[3]) „Nicht die gemeine Sinnlichkeit durch Drohung von Gefahr und Untergang zu unterdrücken oder zu ertödten und dadurch einem — ganz abstracten und inhaltleeren — Bewusstsein des Uebersinnlichen und der ethischen Kraft Platz zu machen, — wie es Kant und nach ihm Schiller verstanden haben — ist das Werk der Erhabenheit.“[4]) Vischer sagt: „die scharfsinnige Analyse des Erhabenen, welche Kant gegeben hat, musste ungenügend bleiben, weil er die Idee nicht als objective Wahrheit, sondern nur als subjective Macht und auch so nur in abstractem und punktuellem Sinne erkannte; . . dadurch schneidet er sich auch den Weg ab, vom Erhabenen der Natur aufzusteigen zum Erhabenen des Geistes.“[5]) Und wie denken dagegen Schiller und Humboldt über den er-

[1]) Aesth. Bd. I, S. 467.

[2]) Vorlesungen über die Aesth., herausg. v. Lommatzsch (1842) S. 241.

[3]) System der Aesth. (1830) S. 145.

[4]) ib. S. 165.

[5]) Aesth. Bd. I (1846) S. 221 f.

greifenden Zusammenhang von Naturbegriffen und sittlichen Perspectiven, der in der kritischen Aesthetik des Erhabenen offenbar wird.

Die Begriffe der kritischen Aesthetik sind die Hebel der wissenschaftlichen Erkenntniss. Die Begriffe der romantischen Aesthetik sind die Begriffe der speculativen Systeme.

Die romantische Aesthetik operirt mit den Grundbegriffen der Identitätssysteme. Die Voraussetzungen der Indifferenz des Bewusstseins und der Materie, des Absoluten und der absoluten Identität von Natur und Geist, diese pantheistischen Vehikel der romantischen Metaphysik müssen auf Schritt und Tritt in der Aesthetik figuriren. Ihr Dasein soll hier nicht getadelt werden; sondern nur die Methode, nach welcher sie für das Specialproblem der Aesthetik wirksam gemacht werden. Es wird mit ihnen anders operirt, als Kant mit seinen systematischen Grundbegriffen in seiner Aesthetik verfährt.

Hier sind es in der That die systematischen Vorbedingungen, mit denen das neue Problem bearbeitet wird. Es handelt sich überall um den Begriff der Natur einer- und den Begriff der Freiheit andrerseits. Im Gegeneinanderhalten der Kunstprobleme gegen diese normativen Begriffe werden die ersteren formulirt und, soweit die Lösung gelingen wollte, gelöst. Der Begriff des Ideals wird mit dem Begriffe der Zeichnung vermessen, und mit der Idee des Sittlichen errichtet. Dabei gerade wird Polyklet citirt. Dem Ideale wird der Kanon zu Grunde gelegt.

Und ebenso operiren auch die Jünger, Schiller und Körner wie auch Humboldt und Goethe sehr gründlich, verweilend und entwickelnd an diesen wissenschaftlichen Vorbedingungen der ästhetischen Stoffe in Natur und Freiheit. Von hier aus haben sich die ästhetischen Genossen in das Innere des Systems zurückbegeben, sind den Naturbegriffen nachgegangen und haben sich an den Ausbildungen der Freiheitsidee erhoben. Wahrlich, wenn Deutschland an dem kategorischen Imperativ sich ermannt hat, so lag das Rüstzeug beinahe ebenso offen in der ästhetischen Anwendung, wie in der ethischen Grundlegung.

Ueberblickt man nun die Grundbegriffe, mit denen die

kritische Aesthetik arbeitet, so wird man sicherlich des höchsten Lobes voll sein für die Lebendigkeit und Freiheit, mit der in so ausgedehnter und so ergiebiger Weise das Interesse der Psychologie geltend gemacht wird. Es handelt sich um das Bestimmen und Gesetzlichmachen des Gefühls. Also muss Psychologie das Wort nehmen. Und so werden manche neueste Errungenschaften der physiologischen Psychologie vorentdeckt. Aber nicht nur der Ton der Empfindung wird dabei lautbar; sondern das Spiel des Bewusstseins wird in Scene gesetzt, und in Schillers Spieltrieb eingerichtet. Aber trotz aller Psychologie wird doch auch beim Gefühle ein objectives Merkmal gesucht und im Begriffe der „allgemeinen Mittheilbarkeit“ gefunden, dessen Wichtigkeit Schiller, wie die Notizen zu seinen „ästhetischen Vorlesungen“ erkennen lassen, von Anfang an nicht entgangen ist. Und so, wie hier, wird auch bei minder wichtigen Erörterungen, in denen der Psychologie die Entwicklung des Problems zufallen muss, das entscheidende Wort dennoch solchen Begriffen anvertraut, die den allgemeinen Geltungswerth abzuschätzen geeignet sind.

Die Begriffe der romantischen Aesthetik dagegen wollen zwar auch nicht lediglich psychologische Illustrationsmittel sein, und sind in der That auch als solche nicht lediglich zu würdigen. Sie suchen vielmehr durchaus und in gewagtester Consequenz systematische Grundbegriffe zu sein, und als solche zu wirken. Aber das Letztere gerade muss ihnen abgesprochen werden, ohne dass über den philosophischen Werth der speculativen Grundlage selber abgeurtheilt werden müsste.

Die Begriffe der romantischen Aesthetik sind der Hauptsache nach ohne wirksamen Zusammenhang mit der Kunst. Ich sage mit der Kunst, und nicht mit den Künsten. Denn mit den Künsten freilich, genauer mit den Kunstwerken pulsirt ein lebendiger Zusammenhang in diesen ästhetischen Auseinandersetzungen. Aber darin besteht der Werth der Aesthetik nicht; darin können höchstens Anwendungen der ästhetischen Reflexionen sich bewähren. Der Zusammenhang mit der Kunst dagegen, den die Aesthetik herzustellen hat, fordert den Nachweis des Werthes, der dem Kunstgebilde beiwohnt, sofern es

gemessen wird an dem Werthe der anderen Gebilde des Bewusstseins, an deren Reinheit und deren Freiheit; sofern es mithin gemessen wird an dem Ganzen des Bewusstseins, an dem Ideale des Bewusstseins als eines Ganzen. Vergleichung der Werthe und Vergleichung der Richtungen, in deren Grunde aller Werth gelegen ist, solche Abschätzung haben die Begriffe der kritischen Aesthetik zu vollziehen. Und da in diesem Grunde auch die Anwendungen wurzeln, so gingen aus solcher Abschätzung die ästhetischen Arbeiten Schillers und seiner Freunde hervor.

Die romantische Aesthetik dagegen greift entweder zu weit, oder sie wird zu eng. Sie operirt mit den Begriffen des Organismus, des Lebens, des Individuums und des Unendlichen. Sie zeichnet den Entwickelungsgang der Kunst an den Stufen und Reichen der Natur. Sie entwickelt die Hauptbegriffe der Kunst an den Weltaltern, die den Inhalt der bisherigen Geschichte bilden. Sie bestrebt sich einer Grossheit der Züge, die Herders kühnste Hypothesen wett machen. Aber trotz dieser gefährlichsten Weite, in welche die Begriffe erstreckt werden, sind sie an eigenem Inhalte dennoch eng, zu eng für die Leistung, die ihnen obliegt: den Werth dieser reinen Bewusstseins-Gebilde abzuschätzen. Nach der Leistung, welche sie ausführen, sind und bleiben sie psychologische Mittel. Die Einbildungskraft ist ihr umfassender Terminus.

Aber ihre Psychologie soll Metaphysik sein. Was die eigentliche Philosophie beweisen will, das soll die Kunstphilosophie beweisen helfen. So wird die Welt zum Kunstwerk und dieses zum Universum. Wie die Kunst nach ihnen begreiflich, nicht blos wirklich macht, was Natur und Sittlichkeit sonst nicht auszuführen vermöchten, so soll die Kunstphilosophie diese Begreiflichkeit steigern. Denn in der Kunst selbst kann diese doch wol nicht vollkommen werden. Wie die Kunst keineswegs in der romantischen Aesthetik die höchste Form des Geistes ist, so „erhält sie in der Wissenschaft erst ihre ächte Bewährung.“ [1]) Diese Bewährung kann daher gar nicht von wissen-

[1]) Hegel, Aesth. I, S. 19.

schaftlicher Kraft noch Tendenz sein: weil sie von der Voraussetzung ausgeht, die Kunst sei nicht die höchste, sei nicht eine systematisch ebenbürtige Form oder Richtung des Geistes. Die Vorstufe des absoluten Geistes kann nicht schon durch Begriffe deutbar werden, welche erst der höheren Form des Geistes eigen sind.

Und wo, wie bei Schelling, die Kunst in der That das höchste und letzte Denkmal des Geistes ist, da liegt der Fehler wieder darin, dass die Begriffe der niedern Wissenschaft erst ausgeweitet werden müssen, um auf das „Eine absolute Kunstwerk", die „Einzige und ewige Offenbarung, die es giebt",[1]) nämlich die Kunst erstreckbar zu werden. Immer sind die Begriffe zu weit oder sie bedürfen zu grosser Erweiterung, als dass sie als wirksame, uuzweideutige ästhetische Begriffe für die Abschätzung der Bewusstseinswerthe geltend werden könnten. Der Gedanke der Einheit von Bewusstem und Unbewusstem, welche die Kunst darstelle, ist keine ästhetische Einsicht. Diese muss vielmehr darauf gerichtet sein, das sogenannte Unbewusste einzuschränken, in dem Begriffe des Genies zu bestimmen. Jener Gedanke ist der Gedanke der Bewunderung und Nachempfindung, der selbstkünstlerischen Beschreibung, nicht aber der Untersuchung auf etwaige Gesetze der Bewusstseins-Erzeugung.

Indessen dieses ganze kritische Vorhaben stand als Erbübel der Subjectivitäts-Philosophie in Verruf. Die Tendenz aller romantischen Aesthetik urgirt dagegen die psychologische Thatsache des Wunders der Kunst; sie glaubt dieses Wunder der nüchternen Mitwelt erst offenbaren und eindringlich machen zu müssen: „das Wunder, das, wenn es auch nur einmal existirt hätte, uns von der absoluten Realität jenes Höchsten überzeugen müsste." Und wie die Romantiker das unbestrittene Verdienst haben, für die Poesie Goethes und für Winkelmanns Regeneration der Antike die Empfänglichkeit bereitet oder erhöht zu haben, so ist litterarische Analyse und Kritik, sowie historische Horizonterweiterung der Gedankengehalt, das Interesse und das

[1]) Schellings S. W. Bd. III, S. 627, 618.

Ferment dieser Aesthetik. Die Philosophie steht im Zeichen der Bildung.

Schon äusserlich lässt sich der Conflict dieser Interessen bemerken. Die Breite, mit welcher die historische Entwicklung bei Hegel verfolgt wird, zeigt, dass das Interesse der encyklopädischen Bildung vorwaltet. Bei Schelling sind zwar die allgemeinen Grundlagen wiederholentlich dargestellt, aber die engeren ästhetischen Grundbegriffe sind überall nur kurz erörtert. Bildung, insbesondere geschichtliche, wird die neue Macht in der Philosophie. Die classische Aesthetik hat zwar in Humboldt, in Niebuhr und Gottfried Hermann [1]) durch die philologisch-historische Forschung das Recht der Bildung behauptet und gefördert; aber ihre Tendenz und ihr Eigenwerth liegt in der Wurzel der *perennis philosophia,* die in den „Gang einer Wissenschaft“ gebracht werden sollte.

Kant hat durch die Forschung auf die Bildung eingewirkt. Die Romantiker haben durch die Bildung auch die Forschung angeregt. Aber die Bildung selbst, der Zusammenschluss der Momente des allgemeinen Wissens war dem Romantiker die Aufgabe der Philosophie. Galt ihnen doch dieser Zusammenschluss nicht nur als einführende Encyklopädie, sondern als ein Abschluss, den die Wissenschaften selber sich nimmer zu geben vermöchten. Die Wissenschaften sind nicht das Material der Gesetze, sondern ein Chaos, das erst durch die speculative Idee zum Kosmos werde. Schade nur, dass dieser Kosmos nicht auf sachlichen Gesetzen beruht, sondern auf den angeblichen Wahrheiten speculativer Methoden. Die classische Aesthetik ist eingeschränkt auf die Voraussetzungen der Wissenschaft. Die romantische Aesthetik hat die vornehmliche Tendenz, die Schranken der Wissenschaft durch ihre Methoden aufzuheben. Sie glaubt Newton durch den Physiker Goethe corrigiren zu können. Die classische Aesthetik, der Schule Newtons entstammt, hat den Dichter Goethe in die Lehre genommen.

[1]) Vgl. meine Geburtstagsrede „Von Kants Einfluss auf die deutsche Kultur (1883) S. 18—23, 36 f.

Ueberblicken wir nunmehr die Hauptpunkte der kritischen Aesthetik, so will es scheinen, dass keine Bestimmung derselben den besten und tiefsten Anhängern grössere Schwierigkeit bereitet habe, als

1. der Begriff des Subjectiven in dem kritischen Gefühls-Princip.

Diese Schwierigkeit bildet das Problem von Schillers Kallias. „Den objectiven Begriff des Schönen, der sich eo ipso auch zu einem objectiven Grundsatze des Geschmacks qualificirt, und an welchem Kant verzweifelt, glaube ich gefunden zu haben." [1]) So schreibt er an Körner am 21. Dezember 1792. Am 25. Januar 1793 bezeichnet er seine Theorie als eine „sinnlich objective"; das Logisch-objective müsse abgewehrt bleiben. „Denn eben darin zeigt sich die Schönheit in ihrem höchsten Glanze, wie sie die logische Natur ihres Objects überwindet."[2]) Aber am 18. Februar schon heisst es: „Vorläufig bemerke ich nur: dass mein Princip der Schönheit bis jetzt freilich nur subjectiv ist . . Aber es ist nicht mehr subjectiv, als Alles, was aus der Vernunft à priori abgeleitet wird." [3]) Ist denn nun etwa aber das Princip Kants in einem geringeren Sinne subjectiv?

Die Verhandlungen werden das ganze Jahr hindurch eifrig fortgeführt. Am 20. Juli 1794 schreibt Schiller: „Das Studium Kants ist noch immer das einzige, was ich anhaltend treibe, und ich merke doch endlich, dass es heller in mir wird." [4]) In der That bringt der Brief vom 25. October 1794 die errungene Einsicht. „Davon bin ich nun überzeugt, dass alle Misshelligkeiten, die zwischen uns und unseres Gleichen, die doch sonst im Empfinden und in Grundsätzen so ziemlich einig sind, darüber entstehen, blos davon herrühren, dass wir einen empirischen Begriff von Schönheit zum Grunde legen, der doch nicht vorhanden ist . . Das Schöne ist kein Erfahrungsbegriff, sondern vielmehr ein Imperativ. Es ist gewiss objectiv, aber blos als eine nothwendige Aufgabe für die sinnliche vernünftige Natur . . Es ist etwas völlig Subjectives, ob wir das Schöne als schön empfinden; aber objectiv sollte es so sein." [5]) Damit ist die Objectivität des

[1]) Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, II, 355.
[2]) ib. III, 7. [3]) ib. III, 28. [4]) ib. III, 187. [5]) III, 210.

Subjectiven erkannt. Denn wenn auch hier noch die Vermischung mit dem Moralischen droht, so ist doch der Begriff der Aufgabe erfasst; in dieser aber der Begriff der Idee.

Dass in der Idee aber die gesuchte Objectivität des Schönen liege, hat um dieselbe Zeit, ein paar Monate später, Wilhelm von Humboldt in einem Briefe vom 15. Januar 1794 an Körner niedergeschrieben: „Alles Schöne . . ist allein subjectiv, die Schönheit blos in uns, und das Wesentliche derselben, eine moralische, d. i. unsinnliche Idee sinnlich dargestellt . . Es lässt . . sich ganz genau und völlig befriedigend entwickeln, welche unsinnliche Idee wir sinnlich dargestellt suchen. (Dies muss die Hauptuntersuchung bei dem Definiren der Schönheit und die Quelle aller ästhetischen Gesetze sein.) . . So habe ich meine Zweifel gegen diesen Theil des Kantischen Systems zu lösen versucht.“[1]) Die sinnliche Darstellung der unsinnlichen Idee enthält aber noch eine Schwierigkeit, welche zeigt, dass der Gedanke sich noch nicht durchgerungen. Denn es könnte scheinen, als ob diese Idee selbst wieder als ein Object gedacht wäre, und Körner muss in dieser Richtung Einwendungen gemacht haben; denn Humboldt sagt später: „Denn es kommt, nach meiner Vorstellungsweise, gar nicht einmal, wie Sie mich bisher verstanden hatten, auf die unsinnliche Idee an, deren Darstellung der Grund der Schönheit sein soll, sondern ganz eigentlich nur auf die Art, wie diese unsinnliche Idee in die Wirklichkeit verwebt ist. Ja, es ist nicht einmal eine Idee. Zugleich aber werden Sie nun doch deutlicher sehen, dass ich allein den Kantischen, nur erweiterten Weg gehe, und dass es keine eigene Theorie zu nennen ist.“[2]) So ungenau noch immer der Ausdruck sich zeigt, „es ist nicht einmal eine Idee“, so erkennt man doch die Absicht der Unterscheidung der Idee im Kantischen Sinne als Aufgabe von aller sonstigen objectartigen Bedeutung der Idee.

Und dass man diese höchste Energie und vollendete Objectivität in der Aufgabe des Ding an sich, in dem Unendlichen der Idee erkennen und sich völlig deutlich gegenwärtig zu halten

[1]) Ansichten über Aesthetik und Literatur von Wilh. v. Humboldt, herausg. v. L. Jonas (1880), S. 17 ff. [2]) ib. S. 30.

vermag, davon hängt das Verständniss des subjectiven Geschmacksprincips ab. Wer die Objectivität des Schönen fordert, muss zunächst die Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit des Schönen, der Natur wie der Sittlichkeit gegenüber, fordern. Was für eine Art von Object kann es denn nun aber geben, welche nicht entweder die der Natur oder die der Sittlichkeit wäre? Man sieht, es bleibt für das Schöne keine andere Objectivität übrig, als die der — Idee. Denn die anderen Objectarten sind entweder Naturgegenstände oder Individuen der Freiheit; und schon diese letzteren bedürfen der Confrontation mit den Gegenständen der Natur; denn sie repräsentiren bereits, als sittliche Individuen, eine Idee, die der Freiheit. Nur in der Entfaltung, Ausführung, allseitigen und deutlicheren Ausprägung der Werthe, welche die Idee als Idee unter den Besitztiteln des Kulturbewusstseins auszeichnet, nur in der Auswerthung der Idee kann die gesuchte Objectivität des Schönen hergestellt werden.

Fehlt denn aber Etwas, wenn sie so und nur so herstellbar ist? Darauf ist unbedenklich zu antworten: es fehlt gar nichts zur solidesten Objectivität, wenn das Schöne als Natur, und mit dem Auftrag der Freiheit dargestellt ist. Denn indem das Schöne als Naturobject dargestellt werden muss, so empfängt es als solches diejenige Objectivität, welche man als die des Schönen vermisst. Die Objectivität des Naturgegenstandes aber ist nicht an und für sich die des Schönen, sondern nur Vorbedingung für dieselbe; aber als Vorbedingung ist sie so zureichend wie nothwendig. Wenn diese Vorbedingung nur erfüllt wird, so ist schon dafür gesorgt, dass die Gestalten des Schönen nicht als Schemen flattern, sondern die Concretheit lebendiger Wesen athmen. Und auch dafür ist durch die Gegenständlichkeit der Natur gesorgt, dass der schöne Gegenstand, weil er, der anderen Vorbedingung nach, die Botschaft der Freiheit zu verkündigen hat, dem Boden der Wirklichkeit entrückt würde und als Erscheinung zerfliessen könnte; denn indem die beiden Vorbedingungen verbunden werden, so schränken sie einander ein. Der Botschafter der Freiheit, die Person des Sittengesetzes muss

nichtsdestoweniger in leiblicher Bestimmtheit gestaltet und als Naturobject gezeichnet sein.

Wenn aber diese Bedingungen erfüllt sind, so ist damit doch noch nicht das Schöne selbst vollbracht, sondern nur seinen negativen Bedingungen nach ermöglicht. Jetzt erst kann, jetzt aber auch muss die Objectivirung des Schönen selbst von Statten gehen. Und diese Objectivirung vollzieht sich zwar an jenem Doppelobjecte, aber nicht in ihm; sondern in dem Subjecte des schönen Bewusstseins. Am Objecte stellt sich das Schöne dar, aber im Subjecte; am Gegenstande der Natur, aber als Idee. Auch was den sittlichen Stoff betrifft, so vollzieht sich das Schöne nur an dem Individuum der Freiheit; in dem Individuum der Kunst aber als Idee; mithin in der Beziehung und Geltung allein, welche die Idee unter den Erkenntnisswerthen des Bewusstseins vertritt.

Diesen Realismus der Idee hat Goethe durchschaut, wenn er es auch nur vom Ideal ausgesprochen, aber mit Kantischem Worte ausgesprochen hat: es dürfe „der Schüler der Philosophie sich das Ideal nicht unter die Hirngespinnste verweisen lassen.“[1]) Dieses wichtige Wort hat der „Sammler und die Seinigen“ ausgesprochen, das anziehende und lehrreiche Denkmal, welches Goethe in einem zwar kleinen, aber in seiner Art vollendeten Kunstwerke seiner philosophischen Befreundung mit Schiller gesetzt hat: und welches tiefe bedeutsame Spuren lebendigsten Einvernehmens mit den methodischen Begriffen, wie den Consequenzen der Kantischen Lehre bei Goethe erkennen lässt.

Die Idee darf nicht als Hirngespinnst verdächtigt, die Subjectivität überhaupt nicht als unreine Quelle von unmethodischen Einfällen gedacht werden. Die Subjectivität ist vielmehr die letzte Quelle aller objectiven Besitze; und wie sehr sie der Controle bedarf, so leiten sich von ihr doch alle Werthe der Objecte ab. „Was ist das mit der Philosophie und besonders mit der neuen für eine wunderliche Sache! In sich selbst hineinzugehen, seinen eigenen Geist über seinen Operationen zu ertappen, sich ganz in sich zu verschliessen, um die Gegenstände

[1]) Goethe, Ausg. Hempel, Bd. 28, S. 134.

desto besser kennen zu lernen, ist das wohl der rechte Weg?"[1]) „Gast: Das nennen Sie Erfahrung, wovon ein Anderer Nichts begreifen kann! Ich: Zu jeder Erfahrung gehört ein Organ. Gast: Wol ein besonderes? Ich: Kein besonderes, aber eine gewisse Eigenschaft muss es haben. Gast: Und die wäre? Ich: Es muss produziren können. Gast: Was produziren? Ich: Die Erfahrung! Es giebt keine Erfahrung, die nicht produzirt, hervorgebracht, erschaffen ist. Gast: Nun, das ist arg genug. Ich: Besonders gilt es von dem Künstler."[2]) Das ist das *a priori* der Erfahrung, angewendet auf das *a priori* der Kunst. Wenn in dem Kunstwerke das Schöne objectiv soll werden können, so muss es diesen Werth der Objecte von dem „erschaffenden" Subject entlehnen.

So dachte Goethe; anders aber philosophirten die Romantiker. Dass sie den Realismus der Idee nicht begriffen, das ist ihr Grundfehler. „Die wahrhafte Idee bleibt eine absolut subjective Maxime" sagt Hegel von Kants Idee in seiner ersten Abhandlung.[3]) Um die angeblich subjective Idee zu entsetzen, glauben sie sich berufen, das Absolute wieder entdecken, in dem jüdischer wie christlicher Scholastik entsprungenen Spinozismus als die Indifferenz von Object und Subject erneuern zu müssen. Diesem Absoluten fliessen nun ihre besten idealistischen Einsichten zu. Sie modernisiren es aber vornehmlich dadurch, dass sie es der Kunst zu Grunde legen. Der allgemeine Weltgrund wird, und zwar ohne neue und eigenthümliche Beackerung, zugleich zum Kunstgrunde.

Umgekehrt kann man aber auch sagen, dass ihnen die ganze Kantische Philosophie als subjectiv erscheinen musste, weil ihnen nur die pantheistische Substanz den Werth absoluter Geltung hatte; weil die Einheit der Gegensätze nur in solchem Absoluten liege. Kant blieb, sagt Hegel, „nichts übrig, als die Einheit nur in Form subjectiver Ideen der Vernunft auszusprechen." Kant sehe zwar auch „das Kunstschöne als eine Zusammenstimmung an . . , so dass Natur und Freiheit . . in Einem ihr

[1]) ib. S. 110. [2]) ib. S. 139.

[3]) Glauben und Wissen, S. W. Bd. I, S. 51.

Recht..finden. Aber auch diese anscheinend vollendete Aussöhnung soll schliesslich dennoch nur subjectiv in Rücksicht auf die Beurtheilung wie auf das Hervorbringen, nicht aber das an und für sich Wahre und Wirkliche selbst sein."[1]) In Bezug auf diesen Gegensatz zwischen dem Subjectiven und dem Wahren und Wirklichen kann man nach dem „Sammler" die Romantiker mit ihrem Goethe schlagen.

Aber dieser Grundfehler geht von Schelling auf Solger, und von Hegel auf Weisse und Vischer über. Und Schleiermacher glaubt nicht minder seine Identität der Gesetze des Seins und des Bewusstseins Kant entgegenstellen zu müssen. Weisse charakterisirt den „Geist" der Kantischen Philosophie dahin: dass sie „Alles, was in Wahrheit Idee ist, und was sie selbst wol auch so nannte, nur als Begriff auffasst, nämlich als subjective Forderung und Gewissheit eines absoluten Seins, nicht aber als objective und lebendige Wirklichkeit desselben." Es sei dadurch nothwendig geworden, um dem Wirklichen doch auch die erforderliche Berücksichtigung zu schenken, einen zweiten Theil von angewandten Wissenschaften anzuhängen. So enthalte auch die angewandte Aesthetik „Bemerkungen über Talent, Genie, Naturschönheit u. s. w., ohne speculativen Zusammenhang und wissenschaftliche Einheit, aufs Gerathewohl und nach Gesichtspunkten, welche die äusserliche Erfahrung gab, hingeworfen."[2]) Sollten nicht umgekehrt die „Bemerkungen" z. B. über die Naturschönheit zeigen, dass die zu bestimmende Objectivität des Schönen ein Problem nicht der angewandten, sondern der reinen Aesthetik selbst war? Bei Hegel, der objectiver sein will, fehlt bekanntlich die Naturschönheit überhaupt. Und Weisse wirft das ihm vor: Hegel scheine deswegen „den Ausdruck: Idee der Schönheit geflissentlich vermieden zu haben."[3]) Weist das nicht auf einen principiellen Fehler in dem angeblich objectiven Begriffe der speculativen Idee hin?

[1]) Aesth. Bd. I, S. 75, 79.

[2]) System der Aesthetik von Chr. Hermann Weisse (1830), I, S. 44 f.; vgl. S. 119; S. 165: „das ganz abstracte und inhaltleere Bewusstsein des Uebersinnlichen."

[3]) ib. S. 47.

Vischer entschuldigt sich zwar, dass er Kant hierbei „nicht flüchtig übergangen" habe; aber er widmet in der That einige Seiten der Auseinandersetzung mit ihm.[1]) Kant „beschäftigt sich wiederholt mühsam mit diesem Gegenstande, streift immer an das Richtige, und immer fehlt ihm zu seiner Erklärung der Gegenstand, nämlich eine objective Bestimmung des Schönen. Vor Allem kann er den Grund nicht recht finden, warum zum Schönen, d. h. zum unmittelbaren ästhetischen Genusse des Schönen kein Begriff gehöre." Die Unterscheidung von Logik und Aesthetik ist für diesen Dichter-Philosophen demnach kein ausreichender Grund. Aber der Fehler liegt glücklicherweise nicht im Dichter; obwol es schwer wird zu sagen, dass er im Logiker liege. „Freilich gründet sich das Geschmacksurtheil nicht auf Begriffe, aber der Begreifende kommt darüber und gründet durch ein zweites Urtheil, was der Geniessende durch sein — rein ästhetisches — Urtheil nicht begründen könnte." Ist denn aber dieses zweite Urtheil das ästhetische Urtheil des Geniessenden oder nicht vielmehr das des Aesthetikers? Und wären etwa beide Urtheile dasselbe? Es ist ein dialektisehes Verhängniss Vischers, dass ihm eine solche Verwechselung des ästhetischen Bewusstseins mit der ästhetischen Kritik nicht nur einmal begegnen konnte. „Ohne tiefes Sinnen", sagt er weiter, sei kein Kunstwerk zu geniessen. „Das sentimentale Entzücken über schöne Natur und Kunst ist nur die Lust des spielenden Thiers im Grase. Allein jenes Denken ist ein eingehülltes, . . es ist nicht ein Denken, sondern ein Sinnen." Kant sagt, es sei nicht ein Denken in Begriffen, sondern es sei Reflexion und Contemplation. Als solches Entzücken der Reflexion aber ist es unvergleichbar mit der Lust des Thieres.

Das Geschmacksurtheil beruht auf der objectivirenden Subjectivität der Idee, und zwar der Idee als einer neuen Aufgabe des Bewusstseins. Daher bedarf es der Begriffe nicht; denn diese gehen auf das Einzelobject. Dieses Letztere aber ist nur die Vorbedingung, welche das wissenschaftliche Naturbewusstsein dem ästhetischen Bewusstsein zu liefern hat. Dem wissen-

[1]) Friedrich Theodor Vischer, Aesthetik (1846), Bd. I, S. 205—219.

schaftlichen Bewusstsein gehören die Begriffe an; das ästhetische kann sie verschmähen. Aber der ästhetische Theoretiker muss auf die Begriffe zurückgehen.

Und indem er, indem Kant auf sie zurückgeht, bedient er sich für seine ästhetische Theorie der Unterscheidung von Stoff und Form. Das begriffliche Naturobject wird, ebenso wie das moralische, zum Stoffe für den neuen ästhetischen Inhalt, und dieser wird demgemäss zur Form.

2. Die Charakteristik des ästhetischen Inhalts als Form ist von grundlegender Bedeutung für die kritische Aesthetik. Die Form ist für alle Problemstellungen Kants der befreiende Terminus. Alle Einwürfe, die in diesem ganzen Jahrhundert gegen Kant grob und fein vorgebracht worden sind, beziehen sich auf seinen unerträglichen Formalismus. Während man nun aber in der Erfahrungslehre und vollends in der Sittenlehre nicht begreifen wollte, dass die Form das Gesetz des Inhalts sei, das Gesetz, nach welchem der Inhalt erzeugbar werde, so hat der ästhetische Formalismus trotz aller sonstigen Bedenken gegen die Form die ästhetische Welt erobert, die deutsche Welt bezwungen.

Da ist es denn nun wenigstens ein neuer Tadel: dass Kant den Begriff der Form für die Aesthetik noch nicht gefasst habe. „Dieser Begriff (sc. der der Form des Schönen) ist zuerst von Goethe und Schiller in seiner ganzen Bedeutung gefasst . . worden.“ Dieses historische Urtheil hat Vischer gefällt.[1])

Das Urtheil ist so überraschend, dass es zu der Frage veranlasst: Hat der so Urtheilende, obschon es Vischer ist, den Begriff der Form auch nur, wie Schiller und Goethe denselben erläutert und ausgeführt haben, geschweige, wie Kant denselben gegründet hat, in wissenschaftlicher Genauigkeit durchdrungen? Diese Frage greift der historischen Orientirung vor: Hegels Idee macht Vischer zur reinen Form. „Die Idee soll ganz in Form übergehen und aufgehen“. Diese Ideen-Form glaubt er bei Goethe und Schiller zu finden, bei Kant aber zu vermissen.

[1]) Aesthetik Bd. I, S. 149.

Die Form bedeutet in der kritischen Aesthetik, wie in der transscendentalen Methode überhaupt: das Gesetz der Erzeugung des Inhalts. Die Fruchtbarkeit dieses Gesetzes der Form, der Realismus dieser blossen Form bewährt sich aber nirgend so deutlich und so unmittelbar, als wo er daher auch an erster Stelle zur Geltung kommt: in der mathematischen Construction der Gestalt. Diese fundamental-methodische Bedeutung der Form ist es daher auch, welche in der Form des Schönen zur Anwendung gelangt. Und diese Anwendung wird auch hier anticipirt in der Anwendbarkeit des vorbereitenden Gedankens; wie denn überall die durchgreifenden, ein neues Zeitalter inaugurirenden Gedanken angewendet waren, ehe sie formulirt und erfunden wurden. Wie Galilei den Infinitesimal-Gedanken verwendet, ehe derselbe entdeckt war, so beweist der Formgedanke für die Aesthetik bereits in Winckelmann seine Anwendbarkeit, obwol er bei Diesem noch lediglich Contour hiess, oder Gestalt, oder aber gar Gewächs.

Das Schöne ist reine Form, das bedeutet zunächst: das Schöne beruht nicht im Reize, sondern in der Zeichnung. Und diese methodische Bedeutung entlehnt die Zeichnung von der Methode der reinen Anschauung. Wie diese die geometrischen Gestalten, und in diesen an ihrem Theile die physikalischen Körper erzeugt, so muss das Schöne vor allem Anderen der Grundbedingung aller reinen Objectivität gerecht werden: es muss nach Art der reinen Anschauung gestaltet sein; es muss als reine Form den Anspruch, Object zu sein, erheben. Und die egyptische Zeichnung ist dabei nur der Anfang; diejenige Michel Angelos ist in dieser methodischen, das Object erzeugenden Bedeutung nicht weniger Form, als die mehr dem Naturmuster angenäherten schönen Formen. Die Unformen beweisen im Erhabenen gerade um so energischer die Macht der Form.

Und wie in den bildenden, genauer den zeichnenden Künsten, so bewährt die Form auch in Poesie und Musik ihre methodische Geltung. Zeichnung ist die Partitur, und Zeichnung auch der Strophenbau. Wenn die Poesie mich auf meine Neugier spannt, oder auf meine moralische Interessirtheit rechnet, so sind ihre Helden und deren Schicksale Reize, aber nicht

Formen. Und wenn die Musik vorlaut durch Accente, Rhythmik und atomistische Melodik, welche in die Interpunction des Recitativs zurückfällt, sowie durch klangfarbenprächtige, aber in der Zeichnung dürftige und verschwimmende Tongebilde mich zu rühren lockt oder zu bewältigen anstürmt, so ist alles dies Frevel an dem Grundgesetz der Form.

Und wie schon hier, in dem Appell an das Bewusstsein der Bewegung, so gebietet die Form überall im Bewusstsein des Willens, im ganzen Gebiete des Moralischen. Nicht Vorurtheile über sociale Güter, Ehren und Werthe, noch über religiöse, vielmehr historisch-theologische Tugenden dürfen die Gebilde des Willens bestimmen; sondern lediglich aus dem Begriffe heraus, den allein das Sittengesetz meint und ohne materielle Voraussetzungen bedeuten kann, sind als reine Formen des Willens die sittlichen Objecte zu gestalten. Und diese reinen Willensformen wirken fort, wo sie als moralische Vorbedingungen der ästhetischen Objecte zu fungiren haben. Das Schöne soll auch meinen Willen ansprechen, ebenso wie meine Erkenntniss. Es muss daher Form sein auch für diese vorausgesetzte Richtung des Bewusstseins. Aller Ausdruck, alle Charakteristik, die meine moralische Bildung von einer Götterstatue oder einer Gruppe leidender, kämpfender, tragender Menschen fordern mag, alle moralische Bedeutsamkeit, die am Vehikel des Metrums die Poesie der Begriffsworte zu gestalten vermag; ja selbst alle Erschütterung und Reinigung, zu denen mein Willensbewusstsein den Tönen und, bis zur Farbe hin, ihrer Zeichnung offenliegt, selbst dieses Meer seelischer Wellen vermag sich in Formen zu betten. So ist Form überall nicht bloss das Gesetz für den zu erzeugenden Inhalt, sondern der Inhalt selbst, sofern er gesetzlich erzeugt und demgemäss als Gegenstand gestaltet ist.

Dennoch aber sind noch immer Schwierigkeiten mit dem Ausdruck der Form verbunden. Denn die Gestaltformen sowie die reinen Willensformen sind nur die Vorbedingungen zu den ästhetischen Formen. Worin bestehen diese selbst? Was bedeutet die Statue als ein Gegenstand des Schönen, welcher zwar der einen Vorbedingung gemäss als ein mechanisches Bild-

werk in wissenschaftlicher Reinheit gestaltet sein muss: was bedeutet, abgesehen von dieser Vorbedingung des naturartigen, wissenschaftlichen Objects, die Statue als schönes Object? Was bedeutet die Form für diese Objectivirung des Schönen?

Bevor wir die Antwort recapituliren, welche wir auf diese Frage gefunden haben, und bevor wir die Aufnahme der Form bei den Freunden verfolgen, wollen wir die romantische Aesthetik in Bezug auf mit der Form zusammenhängende Fragen mustern.

Der alte Name für die Form ist Idee. Eine der Grundbedeutungen der Idee ist Gestalt oder Form. So wurden denn auch neben den sittlichen Vorstellungen vorzugsweise die ästhetischen Objecte Ideen genannt. Wie das Wahre und das Gute, so ist das Schöne eine Idee. Und wenn es den Begriffen entzogen sei, so wurde diese Erhebung über den Werth des Begriffs als Auszeichnung durch die Idee aufgefasst.

Nun war aber ein Wandel in der Bedeutung der Idee seit Kant eingetreten. Kant wollte den ursprünglichen griechischen, den Platonischen Sinn der Idee rehabilitiren gegenüber der Vorstellungs-Idee der modernen Sensualisten. Die transscendentale Idee, welche er demgemäss einführte, und bezüglich deren er eindringlich warnte, dass man sie nur ja nicht als „nur eine Idee“ denken möchte, diese Idee des Unbedingten oder der Aufgabe des Ding an sich galt den Nachfolgern nichtsdestoweniger als das unzulängliche, verderbliche Mal des Subjectiven. Was hilft es da dem Objecte des Schönen, dass es als Form für sich selbst, — abgesehen von den Vorbedingungen auf Seiten der Natur und der Sittlichkeit — Idee ist, wenn doch diese Idee selbst kein rechtes Object zu vertreten vermag?

Versuchen wir es nun, in die innerste Stimmung der Identitäts-Speculation uns zu versetzen, so erkennen wir in dem Gedanken des Absoluten die Tendenz, die Widersprüche zu beseitigen, welche — von Geringeren abgesehen — Fichte in dem Kantischen Systeme fand; Widersprüche, welche mit dem Sinne des Ding an sich verknüpft sind. Das Absolute sollte die Identität gewährleisten, nach welcher man vornehmlich Verlangen trug, welche man für das eigentliche Anliegen der Philosophie

hielt: die Identität von Subject und Object. Nur, wenn eine solche Identität hergestellt war, konnte man des Objectes sich versichert halten, dass es nicht flugs zum Subjecte würde. Das Object steht ja in keinem Gegensatze mehr zum Subjecte; also flösst das Subjective keinen Verdacht mehr ein. Diese Sicherstellung des Objectes und seiner Realität vor der Skepsis und Kritik des Subjectes und des Denkens, diesen Garantie-Werth bezeichnet und bedeutet der Tendenz-Ausdruck des Absoluten. Sein und Denken sind im Absoluten identisch. Identität des Absoluten und der Erkenntniss des Absoluten ist daher die tiefste Formel dieses erneuerten pantheistischen Idealismus.

Und die Erneuerung war nicht schlechthin Nachahmung. Schelling lässt eine Stilruhe erkennen, welche als der untrüglichste Zeuge auf den Grund gehender Gedankenarbeit gelten darf. Er geht in der That auf den Grund seines Problems. Aber sein Problem deckt sich nicht mit dem Grundprobleme der philosophischen Speculation; sondern dieses dient als Vergleichungsgebiet für sein eigentlicheres Anliegen.

Wer sich für die Realität als Philosoph interessirt, der muss der Realität der wissenschaftlichen Begriffe sich versichern. So haben von den Eleaten ab die echten Philosophen das Problem der Realität erhärtet. Welche Realität hat der Triangel? So fragen alle wissenschaftlichen Philosophen von Platon bis Kant, nicht nur Descartes, sondern auch Hobbes. Fichte, obwol es gerade ihm gewiss nicht am Talente für diese Grundfrage fehlt, fängt dennoch an, Licht und Luft a priori zu construiren, weil die Naturwissenschaft ihm verschlossen war; weil mit ihm eine Art von Philosophie auftrat, welche bis dahin in dem gründlich und schulmässig philosophirenden Deutschland unerhört war. Wolf war der Erste, welcher Vorlesungen über die Differenzialrechnung hielt. Wie tief sah man in dem verjüngten Deutschland, wenn wir Fries und Herbart ausnehmen, auf diesen philosophischen Gottsched herab! Gestehen wir es nur, es waren nicht mehr die alten und ewigen Urinteressen der Speculation, welche das Wort führten. Fichte, der das eigentliche Begriffsmaterial für die romantische Speculation gezimmert hat, gipfelt in dem Interesse, mit welchem er anfängt und endigt: dem

sittlich-religiösen. Und Schelling macht das von Kant antiquirte, von Fichte wieder gerettete Absolute zu dem Pfeiler desjenigen Problems, für welches wahrhaft und ursprünglich seine Seele brannte. Die absolute Identität von Denken und Sein bedeutet ihm die Wahrheit und Gediegenheit des ästhetischen Kunstwerks.

Für diese Gediegenheit hatte auch das kritische System das volle Interesse, welches die schönen Objecte als Formen und als Ideen befriedigen sollten. Aber diese Formen waren ja nach jenen wissenschaftlichen Methoden gewonnen; und wo sie selbst vom Sittlichen angehaucht schienen, war doch auch dieser Schein nur ein Anflug jenes unüberwindlichen Subjectiven und Schattenhaften. Mag die Wissenschaft, mag die Sittlichkeit es sich gefallen lassen, mit Projectionen des eigenen Bewusstseins als mit Objecten zu spielen. Das Schöne soll mehr bedeuten, dem Kunstwerke soll eine gediegenere Realität beiwohnen. Wenn daher das Schöne eine Idee ist, so muss die Idee mehr sein, als was im letzten Grunde eine erweiterte Kategorie zu sein vermag. Die Idee ist Idee des Absoluten, in welchem Subject und Object verschmelzen. Da im Schönen dieses Problem Leben und Lösung empfängt, so muss die Idee des Schönen, die Idee der Kunst zugleich die Idee des Universums, die umfassende Idee aller Probleme sein.

Bei einer solchen Erweiterung der ästhetischen Idee ist zu fürchten, dass die Idee überhaupt entweder zu einem mythologischen Gespenste wird; oder bei aller speculativen Absolvirung und Totalisirung dennoch zu einem bestimmten Einzeldinge zusammenschrumpft.

Beide Consequenzen hat die Identitäts-Schwärmerei gezogen: die eine durch Schelling, die andre durch Hegel. Beide Ideen-Formen kennzeichnen den Rückschritt gegen den kritischen Idealismus der Formen.

Schellings Aesthetik nicht allein, sondern, wie wir meinen, Schellings Philosophie überhaupt lässt sich nur begreifen, wenn man von dem Gedanken ausgeht, dass diese ihm schlechterdings Aesthetik war: dass Aesthetik nach ihm die auf ihr Princip gebrachte Philosophie ist. Unter den Namen, mit denen er die Gegensätze bezeichnet, wie Endliches und Unendliches, Natur

und Freiheit, Materie und Bewusstsein, figurirt auch die Distinction von Bewusstsein und Bewusstlosem. Aber das Letztere müsse in der Transscendental-Philosophie aus dem Ich erklärt werden. „Es wird also postulirt, dass im Subjecte, im Bewusstsein selbst, jene zugleich bewusste und unbewusste Thätigkeit aufgezeigt werde. Eine solche Thätigkeit ist allein die ästhetische, und jedes Kunstwerk ist nur zu begreifen als Product einer solchen. Die idealische Welt der Kunst und die reelle der Objecte sind also Producte einer und derselben Thätigkeit; das Zusammentreffen beider (der bewussten und der bewusstlosen) ohne Bewusstsein giebt die wirkliche, mit Bewusstsein die ästhetische Welt. Die objective Welt ist nur die ursprüngliche, noch bewusstlose Poesie des Geistes: das allgemeine Organon der Philosophie — und der Schlussstein ihres ganzen Gewölbes — die Philosophie der Kunst.“[1]) So lautet das Orakel im „System der Transscendental-Philosophie“ vom Jahre 1800. Und in diesem Aestheticismus ist der alte Schelling jung geblieben.

Also ist das Universum Kunst. Nach aller Logik folgt daraus, dass Gott ein Künstler sein muss; zum mindesten dass die Künstler Götter sind. Aber diese Phrasirung des Satzes vom nüchternen Kant: dass die Kunst Kunst des Genies sei, und dass in dem Genie die Natur der Kunst die Regel gebe, — bedarf hier keiner Zurechtweisung. Diese Modulation hat die Aesthetik zwar zu einer ästhetischen Diction, aber um die Philosophie gebracht. Bei Baumgarten blieb die Kunst noch eine Art von Wissenschaft; bei Schelling wird die Aesthetik zu einer redenden Kunst.

Was uns hier angeht, ist eine andere Consequenz aus dem Identitäts-Princip. Wenn die Natur gleich der Kunst ist, so müssen nicht blos die Naturformen Kunstformen sein — was hier auf sich beruhen mag —; aber zugleich müssen die Kunstformen schlechterdings Naturformen sein. Und dadurch wird der Begriff des Ideals bedroht. Denn die Ideen sind jene Formen, die identisch sein sollen in Natur und Kunst.

Die ästhetische Anschauung ist das vorzügliche Organ der

[1]) S. W. Bd. III, S. 349.

Philosophie: die intellectuale Anschauung oder die Einbildungskraft. Die Letztere entspricht dem Objectiven und bedeutet die Ineinsbildung des Unendlichen in das Endliche. Die intellectuelle Anschauung dagegen entspricht dem Subjectiven; in ihr entstehen die Ideen. Aber diese sind nicht etwa Vorstellungen; denn das Subject ist ja mit dem Objecte identisch. Sie sind „das Besondere im Absoluten, aber eben damit auch das Absolute im Besonderen", und demgemäss heissen sie: „selige Wesen, welche einige die ersten Geschöpfe nennen, die in dem unmittelbaren Anblicke Gottes leben, von denen wir aber richtiger sagen werden, dass sie selbst Götter sind, denn jede für sich ist absolut, und doch jede begriffen in der absoluten Form."[1]) Nunmehr sind die Ideen Götter, und somit auch die idealen Kunstformen, welche zwar in der Plastik vornehmlich als Götter gebraucht werden; aber es hat darum noch Niemand Platon des Plagiats an Phidias beschuldigt.

Diese Mythologie der Ideen enthalten auch die aus dem Nachlass publicirten Vorlesungen über die Philosophie der Kunst aus den Jahren 1802—1805. Die Kunst übertrifft den philosophischen Werth der Ideen. Wie die Philosophie, heisst es da, so schaut auch die Kunst „das Urschöne nur in Ideen als besonderen Formen an, deren jede aber für sich göttlich und absolut ist, und anstatt dass die Philosophie die Ideen, wie sie an sich sind, anschaut, schaut sie die Kunst real an . . Diese realen, lebendigen und existirenden Ideen sind die Götter . . In der That sind die Götter jeder Mythologie nichts anderes als die Ideen der Philosophie nur objectiv oder real angeschaut."[2]) Mögen die Ideen nun immerhin Götter sein; wenn nur die Kunstformen bei dieser gesteigerten Realität das irdische Maass nicht ganz verlieren.

Diese Herablassung der Ideengötter enthält die Bezeichnung derselben als Seelen, wodurch sie dem Organismus einverleibt werden. „Denn wie die Vernunft unmittelbar nur durch den Organismus objectiv wird, und die ewigen Vernunftideen als

[1]) Fernere Darstellungen aus dem Systeme der Philos. (1802) S. W. Bd. IV, S. 405.

[2]) S. W. Bd. V, S. 370.

Seelen organischer Leiber objectiv werden in der Natur, so wird die Philosophie unmittelbar durch die Kunst, und so werden auch die Ideen der Philosophie durch die Kunst als Seelen wirklicher Dinge objectiv."[1]) Lotze schildert, allerdings ohne die Götter und die Seelen zu citiren, diese Ansicht, welche die Formen des ästhetischen Gefühls zu den Formen macht, „die sich der ewige Weltinhalt um deswillen giebt, was er ist", und er hat dabei seine „völlige Anhänglichkeit an diese Auffassungsweise im Gegensatz zu jener formalen Aesthetik ausgesprochen, für welche allerdings das, was ich hier lobe, nur als eine ganz unberechtigte Vermischung ästhetischer und metaphysischer Untersuchungen erscheinen muss."[2]) Aber selbst Lotze nimmt von solchem Formalismus Kant aus: insofern dieser den Grund des Schönen „in der grossen Thatsache der Welteinrichtung, dem Füreinandersein der Dinge und des Geisterreichs"[3]) angenommen habe. Genauer gedacht, ist diese Anerkennung nicht grundlos. Aber anstatt dass dieser allgemeine Gedanke in den Formen des ästhetischen Bewusstseins durch Kant präcisirt worden ist, ist derselbe durch Schelling entstellt und aller methodischen Selbständigkeit entblösst worden. Je inniger man daher das Interesse an dem Gedanken zu behaupten hat, dass das Schöne ein der Natur ebenbürtiges Gebiet des Bewusstseins bilde, desto energischer muss man dem historischen Bekenntniss und der Mahnung, die Lotze Missbilligungen Schellings durch Danzel und Zimmermann gegenüber ausspricht, entgegentreten: „Mit ganzem Herzen halte ich vielmehr das, was sie beanstanden, als die beste Wahrheit und als die würdige Fortsetzung einer Richtung fest, welche die deutsche Aesthetik frühzeitig nahm und nicht verlassen sollte." Die würdige Fortsetzung liegt in der Formidee Kants; die unrichtige, unmethodische, mit Begriffen spielende, bei aller angestrebten Vornehmheit leichtfertige und daher in kränkliche Kunst-Anbeterei und in sittliche Vermessenheit ausartende Romantik muss als unwahr und undeutsch verworfen werden; obschon sie die Reizbarkeit und Empfänglichkeit für echte Kunstwerke durch Bildungsinteressen erhöht hat.

[1]) ib. S. 383.
[2]) Geschichte der Aesthetik in Deutschland, S. 126. [3]) ib. S. 149.

Durch Klärung der Begriffe ist diese Empfänglichkeit nicht gefördert worden. Während die deutsche Aesthetik mit dem methodischen Begriffe des Ideals beginnt, setzte Schelling diesen Begriff in seiner schön geschriebenen Akademierede „über das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur“ (1807) herab. Da die Natur und die Kunst Eins sind, so kann allerdings der Künstler nichts Besseres thun, als die Natur — nun zwar nicht nachahmen, aber in ihrem Wesen und der Ewigkeit ihres Lebens darstellen. Wie kann er das aber? Ist er Transscendental-Philosoph? Wie Winckelmann einmal gesagt hat, habe ein jedes Gewächs der Natur nur einen Augenblick der wahren Schönheit. „Die Kunst, indem sie das Wesen in jenem Augenblick darstellt, hebt es aus der Zeit heraus; sie lässt es in seinem reinen Sein, in der Ewigkeit seines Lebens erscheinen.“[1] Wie kann sie das aber? Das ist die Frage der Aesthetik. Und darauf antwortet die deutsche Aesthetik: durch Idealisirung, von welcher Schelling sagt: „Diese Forderung scheint uns einer Denkart zu entspringen, nach welcher nicht die Wahrheit, Schönheit, Güte, sondern das Gegentheil von dem allem das Wirkliche ist.“[2]

Und ebenso wie der methodische Werth des Idealisirens als überholt betrachtet wird, so wird auch die Form als Ideal aufgegeben, weil sie als Naturform geborgen zu sein schien. „Allerdings müsste die Form beschränkend für das Wesen sein, wäre sie unabhängig von ihm vorhanden. Ist sie aber mit und durch das Wesen, wie könnte sich dieses beschränkt fühlen durch das, was es selbst erschafft? Wohl möchte ihm Gewalt geschehen durch die Form, die ihm aufgedrungen würde, nimmer aber durch die, welche aus ihm selbst fliesst.“ Welche aber ist das? Und was ist das Wesen, welches hier der Form entgegengesetzt wird? Ist etwa die Farbe Form oder Wesen? Die Form der kritischen Aesthetik ist das Gesetz, ist die Methode, das sogenannte Wesen des Kunstwerks zu erzeugen.

Es ist in solchem historischen Zusammenhange begreiflich, dass ein so begeistert, beanlagt und unterrichtet über die Kunst

[1]) S. W. Bd. VII, S. 303. [2]) ib. S. 301.

denkender Mann, wie v. Rumohr, bei seiner Polemik gegen den Idealbegriff die objectivirende Methode in demselben nicht nur verkannte, sondern dieselbe ausdrücklich abzulehnen sich entschliessen konnte. „Die deutliche Erkenntniss allgemeiner Naturgesetze hat demnach verhältnissmässig nur einen untergeordneten Werth, ich möchte sagen, nur einen abhängigen . . Auch solche können der Kunst, im Ganzen betrachtet, sehr förderlich werden, indem sie Werke hervorbringen, welche, gleich dem berühmten Canon des Polyklet, Künstler belehren, oder ihnen die Auffassung des Allgemeinen erleichtern. Doch, im Einzelnen genommen, dürften sie keinem Kunstwerke den Gehalt geben, der ihm jene allgemeinere Theilnahme erwirbt."[1]) Ist nicht aber der Formensinn, den er mit Recht fordert, durch die Kenntniss und die methodische Zeichnung der Formen zu üben und zu heben? Ist die Methodik, welche Mathematik und Naturwissenschaft dem Formensinn verleihen können, minder wichtig und minder bestimmt als der sogenannte sinnlich-geistige Genuss des Schauens? v. Rumohr citirt Schelling mit Zustimmung zu dessen Herleitung der Kunst aus den „verborgensten Tiefen des menschlichen Daseins."[2]) Aber er kann sich doch nicht versagen, die Identität von Natur und Kunst sachgemäss einzuschränken. „Und liegt auch, wie Schelling begeistert andeutete: „das Vermögen, die Seele sammt dem Leib, zumal und wie mit einem Hauche zu schaffen" in der Kunst, wie in der Natur; so wird diese Kraft doch nur in denen wirksam, welche sich selbst und ihr eigenes Wollen im Spiegel der Natur erkennen wollen."[3]) Dieser Spiegel der Natur ist die Species des Schönen, ist die Form und als solche die Idee oder als objective Idee das Ideal. Und dieses Ideal erkennt auch v. Rumohr an, wenn er es auch nicht Wort haben will. Denn das Vermeiden des dem Stoffe Unmöglichen, welches er fordert,[4]) ist nichts Anderes als Idealisiren.

Wenn wir von v. Rumohr zu Hegel übergehen, so folgen wir der Auseinandersetzung Hegels selbst, dessen Ausführungen

[1]) Italien. Forschungen (1827) Bd. I, S. 66 f.
[2]) ib. S. 13, 143, 156. [3]) ib. S. 51.
[4]) ib. S. 94; vgl. die Anerkennung des Ideals S. 49 ff.

durchgehends an v. Rumohr anknüpfen. Auch bei Hegel ist „die Einheit des Begriffs und der Realität die abstracte Definition der Idee".[1]) Es wird sonach der Idee die Tendenz zugeschrieben, jene Einheit zu bedeuten, als welche ihr Absolutheit zukommt, im Gegensatz zu aller Relativität, welche den Einzeldingen eignet.

Eine solche Idee ist das Schöne.[2]) Als Idee aber ist das Schöne identisch mit dem Wahren.[3]) Der Unterschied zwischen dem Schönen und dem Wahren besteht nun nicht etwa darin, dass das Schöne in vorzüglicher Bedeutung äussere Erscheinung bilde, äussere Realität darstelle; denn „das Wahre . . existirt auch". Aber das Schöne will in seinem äussern Dasein nur für das Bewusstsein gelten. „Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche Scheinen der Idee." Das scheinende Object will nur Schein des Begriffs, der Idee sein. Durch die vollendete Durchdringung „des Begriffs und der Erscheinung" wird das Schöne „der Relativität endlicher Verhältnisse entrissen und in das absolute Reich der Idee und ihrer Wahrheit emporgetragen."[4]) Hier ist der Versuch angebahnt, das Schöne von dem Wahren, dessen allgemeiner Entwickelung es angehört, zu unterscheiden; den unterscheidenden Begriff bildet das Ideal. Das Ideal ist „die Idee als ihrem Begriff gemäss gestaltete Wirklichkeit".[5]) Ein solches „Entsprechen" findet nicht die Idee der metaphysischen Logik, sondern erst die der Kunst.

Warum nicht aber auch die der Natur? Giebt es nicht auch ein Ideal des Naturschönen? Hegel erkennt nur bei der Kunst ein Ideal an.

Die Schönheit spricht er der Natur nicht ab. „Als die sinnlich objective Idee nun ist die Lebendigkeit in der Natur schön, insofern das Wahre, die Idee, in ihrer nächsten Naturform als Leben unmittelbar in einzelner gemässer Wirklichkeit da ist."[6]) Aber diese Wirklichkeit deckt sich nicht mit der Idee. „So wäre denn also die Natur überhaupt als sinnliche Darstellung des concreten Begriffs in der Idee schön zu nennen, insofern

[1]) Aesth. Bd. I, S. 138. [2]) ib. S. 137. [3]) ib. S. 144. [4]) ib. S. 149, 150. [5]) ib. S. 96. [6]) ib. S. 160.

nämlich bei Anschauung der begriffsgemässen Naturgestalten ein solches Entsprechen geahnt ist, und bei sinnlicher Betrachtung dem Sinne zugleich die innere Nothwendigkeit und das Zusammenstimmen der totalen Gliederung aufgeht. Weiter als bis zu dieser Ahnung des Begriffs dringt die Anschauung der Natur als schöner nicht vorwärts."[1]) Solche Ahnung reicht nicht hin zu dem adäquaten Entsprechen, zu der Totalität der Bestimmtheit, welche das Ideal auszeichnet. Daher giebt es nur vom Kunstschönen ein Ideal, „das in der Natur nicht zu finden ist, und gegen welches gehalten die Naturschönheit als untergeordnet erscheint."[2]) Die Unterordnung hat jedoch noch andere Gründe als den mangelhafter Wirklichkeit.

Die Lebendigkeit ist noch nicht Beseelung, Leben nicht Freiheit. „Die Nothwendigkeit des Kunstschönen leitet sich also aus den Mängeln der unmittelbaren Wirklichkeit her, und die Aufgabe desselben muss dahin festgesetzt werden, dass es den Beruf habe, die Erscheinung der Lebendigkeit und vornehmlich die geistige Beseelung auch äusserlich in ihrer Freiheit darzustellen, und das Aeusserliche seinem Begriffe gemäss zu machen."[3]) So entsteht diejenige Wahrheit der Darstellung, welche die Hauptsache, die Seele trifft. „Mit Einem Worte die Kunst hat die Bestimmung, das Dasein in seiner Erscheinung als wahr aufzufassen und darzustellen . . Die Wahrheit der Kunst darf also keine blosse Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Aeussere muss mit dem Innern zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt, und eben dadurch sich als sich selbst im Aeusseren offenbaren kann."[4]) Wie stimmt denn nun aber das Innere mit sich selbst zusammen? Wie beweist sich diese Uebereinstimmung, aus welcher heraus die „Reinigung" vom Zufälligen für das Ideal möglich wird?[5]) Die Mangelhaftigkeit dieser wichtigen Bestimmung zeigt sich schon in dem Ausdrucke, dass er die Seele, das Princip dieses Innern, die „eigenste

[1]) ib. S. 167 f. [2]) ib. S. 183. [3]) ib. S. 196. [4]) ib. S. 199 f.

[5]) Dass Hegels Lehre den Zufall in der Kunst nicht enthalte und nicht erkläre, bemerkt Vischer (Aesth. I, 118).

Seele des Subjects" nennt. Worin bewährt sich diese eigenste Seele?

Dass die Forderung richtig ist, darüber bestand seit Kant kein Zweifel mehr; ja schon seit Winckelmann war dies Bedürfniss erkannt. Die Frage der Aesthetik aber ist: ob die Forderung methodisch begründet und genau formulirt ist. Und das ist es, was wir bestreiten. „In dieser Zurückführung nun des äusserlichen Daseins ins Geistige, so dass die äussere Erscheinung dem Geiste gemäss die Enthüllung desselben wird, ist es, in welcher die Natur des Ideals liegt. Es ist jedoch eine Zurückführung ins Innere, die zugleich nicht bis zum Allgemeinen in abstracter Form, bis zum Extrem des Gedankens fortgeht, sondern im Mittelpunkte stehen bleibt, in welchem das nur Aeusserliche und nur Innerliche zusammenfallen. Das Ideal ist demnach die Wirklichkeit, zurückgenommen aus der Breite der Einzelheiten und Zufälligkeiten, insofern das Innere in dieser der Allgemeinheit entgegengehobenen Aeusserlichkeit selbst als lebendige Individualität erscheint." In diesem Zurückgehen auf das Innere, die Seele, den Geist, beruft sich Hegel auf „der Schönheit stille Schattenlande." „Ein solches Schattenreich ist das Ideal, es sind die Geister, die in ihm erschienen, abgestorben dem unmittelbaren Dasein, abgeschieden von der Bedürftigkeit der natürlichen Existenz . . Ebenso aber setzt das Ideal seinen Fuss in die Sinnlichkeit und deren Naturgestalt hinein . . Dadurch allein steht das Ideal im Aeusserlichen mit sich selbst zusammengeschlossen frei auf sich beruhend da, als sinnlich selig in sich, seiner sich freuend und geniessend. Der Klang dieser Seligkeit tönt durch die ganze Erscheinung des Ideals fort, denn wie weit sich die Aussengestalt auch ausdehnen möge, die Seele des Ideals verliert in ihr nie sich selber."[1]) In diesen schönen Beschreibungen des Ideals fehlt nirgend das lebendige Gefühl für das Desiderat des Ideals; aber bezeichnend ist es selbst hier, dass die Schatten nicht als Ideen gedacht, sondern der Seele der Innerlichkeit zu Liebe als Geister, echt schellingisch, gedeutet werden.

[1]) ib. S. 201 f.

Immerhin aber bleibt das Ideal so entschieden der Grundbegriff der Kunst, dass mit Rücksicht auf den Gegensatz von Natur und Ideal die Frage gestellt wird: „Soll die Kunst Poesie oder Prosa sein? Denn das ächt Poetische in der Kunst ist eben das, was wir Ideal nannten.“[1]) Was aber ist das Poetische in der Kunst? „Gegen die vorhandene prosaische Realität ist daher dieser durch den Geist producirte Schein das Wunder der Realität, ein Spott, wenn man will, und eine Ironie über das äusserliche natürliche Dasein.“ So ist denn die Poesie wieder das Ideal. Und die Entwicklung kommt zu ihrem Ausgang zurück, dass die Kunst „die Mitte“ sei zwischen Dasein und Vorstellung. „Die Kunst . . liefert uns die Gegenstände selbst, aber aus dem Innern her; sie giebt sie nicht zum sonstigen Gebrauch, sondern beschränkt das Interesse auf die Abstraction des ideellen Scheines für den bloss theoretischen Anblick.“[2]) Es ist nicht die Sache selber, sondern lediglich ihr Schein, welcher hier das Interesse des theoretischen Anblicks erregt. Aber worauf beruht dieses Interesse, bei allem Bewusstsein des Innern, der Seele und des Geistes, an welche es gefesselt ist?

Auch bei den weiteren Bestimmungen, so fein und treffend sie für die Energie des ästhetischen Bewusstseins sind, ist darauf zu achten, ob sie die Formulirung der ästhetischen Gründe fördern; diese aber hängt allein von der Methode in der Erzeugung der ästhetischen Inhalte ab, insofern dieselbe mit den Methoden der wissenschaftlichen Erzeugung der Naturobjecte und der sittlichen Individuen zusammenhängt. Wenn nun aber zunächst gesagt wird: „jenes Machen, das Vertilgtwerden grade der sinnlichen Materialität und der äusserlichen Bedingungen, ist das Poetische und Ideale in formellem Sinne“, so fragt es sich, ob dadurch die formale Bedeutung des Ideals getroffen wird? Denn keineswegs soll alle sinnliche Materialität vertilgt werden. Der Schillersche Ausdruck bezieht sich der Form gegenüber auf den Stoff. Aber von der Form muss eben auch die sinnliche Materialität nicht vertilgt, sondern bezwungen, ihren Methoden zugänglich gemacht werden, sodass die Textur des Stoffes

[1]) ib. S. 207 f. [2]) ib. S. 210 f.

und die Farbe nicht schlechthin vertilgt, sondern auch an ihrem Theile idealisirbar werden. Freilich nur an ihrem Theile; denn es giebt eine Grenze für die Idealisirbarkeit der Stoffe in allen Kunstgebieten: diese Grenze bestimmt die Form, die sich sonach als die Methode zu bewähren hat für das Problem der Formung des Stoffes.

Hegel aber nennt das Auge den „Sitz der Seele." Und so habe die Kunst „das Erscheinende von allen Punkten seiner Oberfläche zum Auge umzuwandeln, welches der Sitz der Seele ist, und den Geist zur Erscheinung bringt."[1]) Das ist wiederum schön gesprochen, aber nicht genau genug gedacht. Das Getast will auch befriedigt sein. Und auch das Ohr soll nicht gänzlich ins Auge aufgehen. Dem Vertilgtwerden der sinnlichen Materialität setzt das Ideal selbst methodische Schranken. Solche methodische Bedeutung hat hier aber auch am Naturobjecte das Ideal nicht. Und so fehlt sie gänzlich am Sittlichen, am Begriffe der Seele und des Geistes.

Daher genügen auch die Momente der Allgemeinheit und endlich der Individualität nicht, durch welche der Begriff des Ideals erschöpft werden soll.

Ob die Antike schöner sei als die Wirklichkeit, das sei eine „müssige Frage . . Denn der einzige Weg der Entscheidung sei das wirkliche Zeigen . . Ausserdem aber giebt die Schönheit der Form überhaupt noch immer nicht das, was wir Ideal nannten, da zum Ideal auch zugleich Individualität des Gehalts, und dadurch auch der Form gehört."[2]) Die Lebendigkeit des Ideals ist daher die Lebendigkeit der Individualität; und diese zeichne die Antike aus. Diese Individualität aber liegt in der Seele; die „bestimmte geistige Grundbedeutung" kommt „durch alle besonderen Seiten der äusseren Erscheinung vollständig durchgearbeitet" in der Antike zur Darstellung. Wie brachten die Alten aber diese bestimmte geistige Grundbedeutung in der äusseren Darstellung zu Stande? Das ist die Frage der formalen, der methodischen Aesthetik. „Mit diesem Sammeln und Wählen ist die Sache nicht abgethan, sondern" — Was bringt

[1]) ib. S. 197. [2]) ib. S. 222.

nun der Schluss dieses Abschnitts als letztes Wort? „sondern der Künstler muss sich schaffend verhalten, und in seiner eigenen Phantasie mit Kenntniss der entsprechenden Formen wie mit tiefem Sinn und gründlicher Empfindung die Bedeutung, die ihn beseelt, durch und durch und aus Einem Guss herausbilden und gestalten.“[1]) Mit diesen Wendungen mag der Kunstfreund sich befriedigt fühlen; der Künstler schon darf es nicht; und der Aesthetiker hat in jedem dieser erklärenden Worte, im schaffenden Verhalten, in der Phantasie, in der Kenntniss der Formen, in dem tiefen Sinne und der gründlichen Empfindung, der beseelenden Bedeutung, sowie endlich in dem durch und durch und aus einem Guss herausbilden und gestalten — nur die Aufstellung von ernsthaft gefühlten Fragezeichen zu erkennen.

Wie gänzlich von aller methodischen Bedeutung verlassen Hegel den Begriff der Form bisweilen gedacht hat, kann man aus einer Bemerkung in der „Philosophie der Geschichte“ entnehmen: „Es hilft nichts, dass sich hochstellende ästhetische Kritik fordert, dass das Stoffartige, das Substantielle des Inhalts unser Gefallen nicht bestimmen solle, sondern die schöne Form als solche, die Grösse der Phantasie . . Der gesunde Menschensinn gestattet doch solche Abstractionen nicht, und eignet sich die Werke der genannten Gattung nicht an.“[1]) Was sind das nun für Werke der schönen Form? „Möchte man so die indischen Epopöen um einer Menge jener formellen Eigenschaften, . . so bleibt der Unterschied des Gehalts und somit des Substantiellen . . Es giebt nicht nur eine klassische Form, sondern auch einen klassischen Inhalt, und ferner sind Form und Inhalt im Kunstwerke so eng verbunden, dass jene nur klassisch sein kann, insofern es dieser ist.“ Auch hier ist der Ausdruck unzureichend. Es giebt nicht etwa klassische Formen und daneben auch klassische Inhalte; sondern die klassische Form ist das Gesetz, ist die Methode zur Erzeugung und Darstellung eines klassischen Inhalts. Der Unterschied von Form und Inhalt ist gedankenlos. Es giebt einen Unterschied zwischen Form und Stoff; aber nicht zwischen

[1]) ib. S. 224. [2]) S. W. Bd. IX, S. 70.

Form und Inhalt. Die Form ist die Form des Stoffs und als solche Inhalt. Solche Inhaltsform ist das Ideal.

Dieses Ideal aber muss an der Natur gewonnen, an der wissenschaftlichen Bearbeitung der Natur vorbereitet werden. Für Hegel indessen giebt es kein Ideal der Natur-Schönheit; wie soll da das Ideal der Kunst der Grundforderung gerecht werden: als Natur zu erscheinen? Was hilft alle Seele und Geistigkeit, wenn diese letzte Probe nicht bestanden werden kann, nicht bestanden zu werden braucht? Und wie soll die Totalität der äusseren Darstellung erreicht werden, wenn das Auge des ästhetischen Bewusstseins verzweifeln muss, in der Natur mehr von dieser Seele zu finden als die blosse Ahnung, als symbolisches Erscheinen des Innern.

Die Abweisung des Ideals vom Schönen der Natur ist methodisch als Grundfehler von Hegels Aesthetik, von Hegels Idealbegriff aufzufassen. Nicht nur Schelling hatte Grund, darüber sich zu ereifern.[1]) Nicht im Ganzen darf die Natur als übertreffbar gedacht werden, nicht als Natur überhaupt, sondern lediglich in ihren einzelnen, dann aber in allen ihren einzelnen Erscheinungen, als einzelnen. Der Streit über die Antike ist ohne Autopsie zu erledigen. Denn in allem Einzelnen der Natur-Erscheinung liegt, insofern es ein Einzelnes ist, noch nicht der Geist, der die erste Vorbedingung der Kunst bildet. Den Zusammenhang der Naturkörper, die Befreiung vom Einzelnen stellt zuerst die Wissenschaft her, welche das Object aus dem Subjecte, das will aber sagen, aus den Methoden des Gesetze schaffenden Bewusstseins erzeugt. In den Gesetzen wird das Einzelne zum Allgemeinen. Und die Erscheinung löst die erste Bedingung zum Ideale.

Aber mit dem wissenschaftlichen Zusammenhange wird noch nicht der seelische Verein gestiftet, in dem die Kunstgebilde ihre eigentliche Heimath finden. Das Ideal muss auch die Natur der Weltgeschichte angehen und wenn die Seele in den menschlichen Personen als deren Sittengesetz ergründet ist, dann darf diese Verfassung moralischer Wesen auch als eine Art von

[1]) S. W. Bd. VII, S. 322.

Natur gedacht, wenngleich in der Natur selbst nicht dargestellt werden.

Die Kunst aber wagt auch diese Darstellung und wagt sie als Natur. Und beide Wagnisse verbünden und verschwören sich, die idealisirte Natur und die idealisirte Geschichte. Sie verbünden sich als Kunst. Indessen dieser Ausdruck ist ungenau. Sie verbünden sich nicht als Kunst, sondern zur Kunst. Das Kunstgebild ist etwas Neues, welches nicht enthalten ist in, sondern hervorgeht aus jenen beiden Bedingungen und Vorobjecten.

Das ist der Mangel in allen jenen Idealbegriffen: dass sie die Form, sei es als Naturform, sei es als Sittenform beschreiben, und in diesen Formen schon die Kunstform gefasst zu haben glauben. Die Form des ästhetischen Inhalts aber ist ein neues und eigenes Gebild, welches in der Naturform und der Sittenform nichts anderes als seine methodisch zubereiteten Stoffe hat. Die ästhetische Form ist an jenen Stoffen ein neuer Inhalt. Worin besteht dieser nun? In der Beantwortung dieser Frage erst vollzieht sich die ästhetische Lösung des Form-Problems.

Hegel aber leugnet das Ideal in dem Schönen der Natur, weil für ihn die Idealisirung der Natur nicht im Schönen, sondern im eigentlichen Wahren; nicht in der Kunst, sondern in der Wissenschaft, das will sagen, in der logischen Idee sich vollzieht. Diese logische Idee aber liegt höher als die Idee des Schönen. Das Schöne hat daher auch nicht die Wissenschaft zu seiner Voraussetzung und seinem Material; sondern die Kunst ist vielmehr das Element, die Vorstufe der Wissenschaft. Und wie die Symbolik der Naturformen das Ideal des Kunstschönen vorbereitet, und die symbolische Kunststufe der classischen voraufgeht, so dient alle Kunst der Logik als Vorbereitung. Darum bestreitet Hegel das Ideal des Schönen der Natur: um an der Hand des Kunstschönen das wahrhafte und völlig zureichende Ideal für die Natur in derjenigen absoluten Identität herzustellen, deren unter allen Ideen allein die logische Idee mächtig ist.

Dass das Schöne idealische Form sei, und dass — worauf, wie wir sahen, alle Genauigkeit des Verständnisses beruht —

das Schöne als Form eine neue, von der Naturform und der Sittenform unterschiedene Form sei, diese Einsicht hat unter Kants Jüngern keiner so tief besessen, wie Schiller.

Ich glaube aber aussprechen zu dürfen, dass Niemand den schlichten und den tiefen, den ewig wahren Sinn der Kantischen Methode des Philosophirens so deutlich begriffen habe, wie der Dichter des Ideals.

Gerade bei der Unterscheidung von Stoff und Form findet sich der vielleicht genaueste Ausdruck dieses Einvernehmens, von dem man bei Schiller auch in dem Sinne reden darf, dass ihm, wie die „Theosophie des Julius" es erkennen lässt, die congeniale Disposition zu kritischem Philosophiren einwohnte. Der endliche Geist, heisst es im 19. der „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen", der endliche Geist „wird also mit dem Triebe nach Form oder nach dem Absoluten einen Trieb nach Stoff oder nach Schranke verbinden . . Inwiefern in demselben Wesen zwei so entgegengesetzte Tendenzen zusammen bestehen können, ist eine Aufgabe, die zwar den Metaphysiker, aber nicht den Transscendentalphilosophen in Verlegenheit setzen kann. Dieser giebt sich keineswegs dafür aus, die Möglichkeit der Dinge zu erklären, sondern begnügt sich die Kenntnisse festzusetzen, aus welchen die Möglichkeit der Erfahrung begriffen wird. Und da nun Erfahrung ebensowenig ohne jene Entgegensetzung im Gemüthe als ohne die absolute Einheit derselben möglich wäre, so stellt er beide Begriffe mit vollkommener Befugniss als gleich nothwendige Bedingungen der Erfahrung auf, ohne sich weiter um ihre Vereinbarkeit zu bekümmern."[1]) Das ist die mündige Sprache des transscendentalen Apriorismus.

Und wie Schiller ohne Bekümmerung um die psychologische Möglichkeit die „Bedingungen der Erfahrung" aus „Kenntnissen" festsetzte, so hat er auch das Sittengesetz als die Bedingung der Geschichte aufgefasst, als der Weltgeschichte „in weltbürgerlicher Absicht", wie Kant sich ausdrückte, oder, was dasselbe bedeutet, als der Geschichte menschlicher Personen, sittlicher

[1]) Ausg. Hempel, Bd. 15, S. 404.

Wesen. Schon in den Briefen über Don Karlos (1788) tritt er der moralischen Schwärmerei entgegen: dass „die moralischen Motive, welche von einem zu erreichenden Ideale von Vortrefflichkeit hergenommen sind, nicht natürlich im Menschenherzen liegen." Der Dichter des politischen Ideals warnt vor einer socialpolitischen Stimmung, die an die Zweideutigkeit des Jesuitismus angrenzt. In der ersten Publication der Briefe im Merkur vom Dezember 1788 lautete nun die positive Fortsetzung des Gedankens: „Der Mensch scheint mir mehr dazu organisirt und bestimmt zu sein, durch augenblickliche und einfache Empfindnisse als durch zusammengesetzte Vernunftideen bei seinem moralischen Wahlgeschäfte gelenkt zu werden, und individuelle Motive sich weit mehr als universelle und allgemeine mit seinem Wesen zu vertragen." In den „Kleinen Schriften" von 1792 heisst es dagegen: „Durch praktische Gesetze, nicht durch gekünstelte Geburten der theoretischen Vernunft soll der Mensch bei seinem moralischen Handeln geleitet werden."[1] So ist die Selbständigkeit der praktischen Vernunft gegenüber der theoretischen, und zwar in praktischen Gesetzen, analog den Bedingungen der theoretischen Erfahrung, als Gesetzen der sittlichen Erfahrung, nämlich der Sittlichkeit als einer Art von Wissenschaft anerkannt.

Gegen diese Selbständigkeit der praktischen Gesetze und ihres Inbegriffs, des Sittengesetzes, habe nun aber, so sagt man, der Dichter und Aesthetiker Schiller die Rechte der Kunst, die Rechte des Schönen vertheidigt, und zwar auch für das sittliche Verhalten selber in Schutz genommen. Indessen von den Mängeln und Ungenauigkeiten, die bei der Neuheit der Sache auch dem Geiste Schillers schwer vermeidlich waren, sowie auch davon abgesehen, dass Schiller, nach seinem eigenen Ausdruck in einem Briefe an Kant, das „Ansehen eines Gegners" den Latitudinariern gegenüber sich geben wollte, so hat er den ganzen Streit selber klar geschlichtet und deutlich beigelegt. „Der Moralphilosoph", heisst es im 23. der Aesthetischen Briefe, „lehrt uns zwar, dass man nie mehr thun könne, als

[1]) ib. Bd. 14, S. 473 f.

seine Pflicht, und er hat vollkommen Recht, wenn er blos die Beziehung meint, welche Handlungen auf das Moralgesetz haben. Aber bei Handlungen, welche sich blos auf einen Zweck beziehen, über diesen Zweck noch hinaus ins Uebersinnliche gehen (welches hier nichts anderes heissen kann, als das Physische ästhetisch ausführen) heisst zugleich über die Pflicht hinausgehen, indem diese nur vorschreiben kann, dass der Wille heilig sei, nicht dass auch schon die Natur sich geheiligt habe. Es giebt also zwar kein moralisches, aber es giebt ein ästhetisches Uebertreffen der Pflicht, und ein solches Betragen heisst edel. Ebendeswegen aber . . haben Manche ästhetischen Ueberfluss mit einem moralischen verwechselt und, von der Erscheinung des Edeln verführt, eine Willkür und Zufälligkeit in die Moralität selbst hineingetragen, wodurch sie ganz wäre aufgehoben worden."[1]) Durch diese präcise Formulirung ist die Differenz aufgehoben, und der ästhetische Begriff erweitert.

Es giebt sonach kein moralisches Uebertreffen der Pflicht, aber es giebt ein ästhetisches Uebertreffen derselben. Das heisst: es giebt neben der Sittlichkeit Kunst. Und dass die Kunst als Uebertreffen der Pflicht gedacht werden könne, das ist die eine Seite des ästhetischen Problems, wie die andere die: dass ein ästhetisches Uebertreffen der Naturgesetzlichkeit möglich sei. Die Möglichkeit des ästhetischen Uebertreffens ist mit Einem Worte die Frage des Ideals, welche für die Sittlichkeit, wie für die Natur gilt. Beide gelten der Kunst als Stoffe. Idealisirung allein vereinigt beide Stoffe zur Erzeugung einer neuen Form, des ästhetischen Ideals.

Schillers Ideal und Form kann keinen Gegensatz zum Realen und zum Inhalte bilden. Denn solcher Gegensatz besteht für Schillers Idealismus nicht. Der transscendentale Idealismus ist vorerst der Idealismus der Erfahrung, der Idealismus der Wissenschaft. Echter Idealismus ist Realismus. Indem Schiller in dem Aufsatze „über das Erhabene" (1801) einer „idealistischen Anlage" erwähnt, die auch der Realist in seinem Leben an den Tag lege, obgleich er sie im Systeme verleugne, da lautet

[1]) S. W. Bd. 14, S. 448.

eine Anmerkung: „Wie überhaupt nichts wahrhaft idealistisch heissen kann, als was der vollkommene Realist wirklich unbewusst ausübt und nur durch eine Inconsequenz leugnet.“ [1]) Es folgt daraus, dass der Gegensatz zwischen Idealismus und Realismus sich aufheben lasse, und dass der Begriff der Form oder des Ideals diese Aufhebung bewirke. „So wie in Allem, hat auch in diesem Stück die kritische Philosophie den Weg eröffnet, die Empirie auf Principien und die Speculation zur Erfahrung zurückzuführen.“ [2]) Der transscendentale Idealismus, sagt Kant, ist empirischer Realismus.

Realität und Formalität werden demgemäss im elften der ästhetischen Briefe als „die zwei Fundamentalgesetze der sinnlich vernünftigen Natur“ bezeichnet.[3]) Und Formalität bedeutet: der Mensch „soll Alles in sich vertilgen, was blos Welt ist, und Uebereinstimmung in alle seine Veränderungen bringen“, oder: „er soll alles Aeussere formen.“ In sich also soll er den Stoff vertilgen; und Stoff muss ihm gemäss dem Realitätstriebe gegeben sein, auf dass er ihn forme. Freilich begegnet es Schiller, statt Stoff einmal Inhalt zu schreiben; aber es wird bald verbessert. Im 22. der ästhetischen Briefe heisst es: „In einem wahrhaft schönen Kunstwerke soll der Inhalt nichts, die Form aber Alles thun.“ Aber darauf folgt die berühmte Stelle: „Darin also besteht das Kunstgeheimniss des Meisters, dass er den Stoff durch die Form vertilgt.“ [4]) Wie der Meister es zu machen habe, sagt er hier nicht; es wird als Kunstgeheimniss bezeichnet. Etwas später lautet es, wie schon in den Künstlern: „ein Nachbild des Unendlichen, die Form, reflectirt sich auf dem vergänglichen Grunde.“ [5]) Aber es werde dadurch „die unendliche Kraft durch die unendliche Form gebändigt“, dass sich „das göttliche Monstrum des Morgenländers“ durch die griechische Phantasie in den „freundlichen Contour der Menschheit“ zusammenziehe. Hier wird also die Form gut Winckelmannisch als Contour gedacht. „Im Umriss ward sein Dasein aufgefangen.“

Aber genauer noch wird in den beiden letzten ästhetischen

[1]) Bd. 15, S. 278. [2]) ib. S. 390. [3]) ib. S. 378. [4]) ib. S. 413 f. [5]) ib. S. 426.

Briefen die Form idealistisch charakterisirt. „Der Gegenstand des Auges und des Ohrs ist eine Form, die wir erzeugen.“ [1]) Das Vertilgen des Stoffes ist demnach ein Erzeugen der Form. Und welche Normen leiten dieses Erzeugen im Unterschiede von dem empfangenden Empfinden?

Was unterscheidet die Trojaner von den Griechen? „Dort sehen wir blos den Uebermuth blinder Kräfte, hier den Sieg der Form und die simple Majestät des Gesetzes.“ [2]) Es giebt kein prägnanteres *ἓν διὰ δυοῖν*. Die Form ist das Gesetz, das erzeugende Gesetz und übertragener Weise das, was am Kunstgebilde dem Gesetze gemäss ist.

So sehen wir überall den idealistischen, den Gesetzmässigkeit des Inhalts am Stoffe erzeugenden Charakter der Form bei Schiller durchgeführt. Und da er bei Bürger üble Erfahrung mit seiner „Idealisirungskunst“ gemacht hatte, so verwahrt er sich in der Kritik des Körner'schen Aufsatzes über Musik gegen die Bedeutung des Idealisirens als Veredeln. „Etwas Idealisiren heisst mir nur, es aller seiner zufälligen Bestimmungen entkleiden, und ihm den Charakter innerer Nothwendigkeit beilegen . . Der Teufel, idealisirt, müsste moralisch schlimmer werden, als er es ohne dies wäre.“ [3]) Daraus leitet er für die Musik überaus wichtige und besonders für die jetzige musikalische Bewegung zu beherzigende Consequenzen ab: „Nimmst du der Musik alle Form, so verliert sie zwar alle ihre ästhetische, aber nicht alle ihre musikalische Macht. . . Ebenso urtheilte auch Humboldt und Goethe.“ [4])

Und diese Bedeutung hat die Form nicht nur als Zeichnung für das Naturbewusstsein; sondern ebensosehr für das moralische. Das ist das Problem des Charakters in der Musik. Es ist das allgemeine ästhetische Problem der gesetzmässigen Gestaltung und Formung der Stoffe, also auch desjenigen des Bewusstseins der Bewegung und des Willens, des Stoffs der Leidenschaften. Nicht ihr Pathos, nicht ihre ungezähmte Naturgewalt, nicht ihre den sittlichen Ordnungen der Menschheit hohnsprechende „freie Liebe“ ist ihr Recht und ihre Würde;

[1]) ib. S. 432. [2]) ib. S. 440. [3]) ib. S. 755. [4]) ib. S. 757.

sondern ihre Fähigkeit, gebändigt und zu sittlicher Strebung geformt werden zu können, erst diese ihre Idealisirung macht sie kunstfähig.

Schiller schreibt an Körner: „Ebenso urtheilte Humboldt und Goethe.“ Von Humboldt haben wir nun eine zusammenhängende Darstellung ästhetischer Gedanken, geschrieben 1797, erschienen 1799: „Aesthetische Versuche über Goethe's Hermann und Dorothea“, von deren Bedeutung als Aesthetik Humboldt selber also urtheilt: „Freilich aber gestehe ich gern, dass ein tieferes Eindringen in die Grundprincipien einer allgemein gültigen Philosophie der Kunst überhaupt mir bald zu reizend schien, . . und dass meine Bemühung vielmehr wesentlich darauf hinging, den gesammten Vorrath meiner Ideen über diesen Gegenstand zu einem . . Ganzen systematisch zu ordnen.“ [1]) Dieser höchste Anspruch philosophischer Arbeit ist mit Fug erhoben: das Eigenthümliche der Poesie, innerhalb dieser des Epos und unter diesem Hermanns ist mit den allgemeinen Bedingungen der Kunst in Humboldts Entwicklungen verbunden. Und der Begriff des Ideals bewährt auch hier seine methodische Bedeutung. „Denn alles ist idealisch, was die Phantasie in ihrer reinen Selbstthätigkeit erzeugt.“ [2])

Das Ideal ist demgemäss erstlich das Nicht-Wirkliche; denn das Wirkliche charakterisirt sich als Einzelnes, und somit als der Rechtfertigung durch den Zusammenhang, dem es angehöre, nicht bedürftig. Das Idealische ist bedingt durch einen „durchgängigen inneren Zusammenhang.“ [3]) Daher übertrifft es nicht nur alles einzelne Wirkliche, sondern alle Wirklichkeit überhaupt. Denn in ihm ist alles Zufällige getilgt, und zwar nicht durch Begriffe, sondern durch Anschauung und „Einbildungskraft erzeugt“. Die Einheit des Ideals ist nicht Einheit des Begriffs, sondern „Einheit der Form“. „Der Ausdruck, dass der Dichter die Natur erhöht, . . schlechterdings uneigentlich. Das Werk des Künstlers und das Werk der Natur stehen nicht mehr in demselben Gebiete.“ [4])

[1]) Ausgabe von H. Hettner S. 7 f.

[2]) ib. S. 19. [3]) ib. S. 14. [4]) ib. S. 15, 16.

Und dieser Vorzug betrifft das methodisch Wichtigste, wie das vorwiegend Physiologische: den Contour, wie die Farbe. Die schön gemalte Frucht zeigt „ein Schwellen des Contours .. ein Glühen der Farben, das — so sehr ist es blos idealisch — die Natur nie zu erreichen vermag.“ Die Wirklichkeit hat „harte und schneidende Umrisse“, die Phantasie „zwar immer bestimmte, aber immer auch unendliche.“[1]) Sie „verbindet Unendlichkeit mit den Formen“. Bestimmtheit der Umrisse und Unendlichkeit derselben sind die beiden Momente, welche den Begriff des Ideals, als des Individuums und der Totalität seiner Beziehungen bestimmen: Einheit und Totalität.

Das Ideal bildet die Einheit dieser beiden Bestimmungen, weil es den „Mittelpunkt“ bildet, „von welchem nach allen Seiten hin Strahlen ins Unendliche ausgehen.“[2]) So sehr bestimmt die Totalität das Ideal. „Auch beruht das Idealische offenbar auf der Möglichkeit der Totalität.“[3]) Beide Ausdrücke entnimmt Humboldt unbefangen dem Kantischen Sprachgebrauche. „Wir nennen ein Ideal die Darstellung einer Idee in einem Individuum.“ Ebenso auch braucht er den Ausdruck „absolute Totalität.“ Auch noch mit einem andern dem Kapitel von den Ideen angehörigen und nicht ungefährlichen Ausdrucke bezeichnet er die erzeugende Thätigkeit des Dichters: „den ganzen Stoff, den ihm die Beobachtung darreicht, organisirt er zu einer idealischen Form für die Einbildungskraft.“[4]) Aber hier scheint der Terminus eigentlich zu sein. Denn Organismus bezeichnet Lebendigkeit der Bewegung. Und der Dichter kann eine grössere Objectivität als selbst der bildende Künstler erreichen, weil er die Bewegung schildert, diese aber eine grössere Lebhaftigkeit für die Einbildung hat, als die Gestalt.[5]) So ist die Form nicht etwa nur Gestalt, sondern ebenso auch Objectivität des Innern, in welchem allein der Mittelpunkt, der ins Unendliche ausstrahlt, Einheit der Totalität ermöglicht.

In Hermann und Dorothea demonstrirt Humboldt diese Einheit an der Ergänzung, welche diese beiden Gestalten ein-

[1]) ib. S. 17. [2]) ib. S. 22; vgl. 58. [3]) ib. S. 24. [4]) ib. S. 28. [5]) ib. S. 43.

ander gewähren: „indem das Bild beider, wie ein Licht zwischen zwei Spiegeln, immerfort von der einen in die andere zurückgeworfen wird, erhalten sie immer schwellende und unendliche Umrisse.“[1]) Ob aller Unendlichkeit schwebt die Einheit; ist sie vielmehr der fixe Punkt. Nicht indem der Dichter „seiner Stimmung einen . . leidenschaftlichen Schwung giebt, sondern indem er seinem Gegenstande dadurch, dass er Alles in ihm zusammenfasst, eine unendliche Ausdehnung ertheilt, hebt er ihn aus der Wirklichkeit empor.“[2]) Die unendliche Ausdehnung ist die Beziehung, welche nur das gesammte Ideenbewusstsein dem Einzelnen zu verleihen vermag; Unendlichkeit ist der Grössencharakter der Idee.

Daher bezeichnet Humboldt die „Sentimentalität“ Goethes so, dass er nur darauf ausgehe, „die Formen eines grossen Ideals aufzustellen, eines Ideals, das dem Geiste der Menschheit und der Natur (der im Grunde nur einer und ebenderselbe ist) gleich sei.“[3]) So findet sich hier in einer Parenthese der alte eleatische Gedanke, welcher eine geräuschvolle Episode im Leben der deutschen Kultur bildet. Aber das Ideal wenigstens ist hiernach dem Geiste der Menschheit und der Natur gleichgesetzt. Es bildet den Geist der Menschheit in die Natur hinein, und lockt aus ihr heraus den Geist der Gestalten.

Humboldts Charakteristik des Ideals hat noch einen besondern Vorzug, ein wichtiges philosophisches Verdienst. Sie hat das Colorit in die idealistische Erklärung einbegriffen.

Gestalt und Farbe werden unterschieden: „Daher ist die blosse Gestalt (wenn sie ohne alle Farbe, also auch ohne Licht und Schatten möglich wäre) kalt und trocken, die blosse Farbe hingegen (auch durchaus formlos) so frisch, lebendig und sinnlich, dass sie allein Empfindungen zu wecken im Stande ist.“[4]) Die Farbe ist also vorzugsweise die Form der Empfindung. „Darum sagten wir, dass jede Kunst ihr Colorit habe.“ In der Plastik ist „Weichheit und Leben“ das Colorit des Marmors. „Denn obgleich dies nur durch Form hervorgebracht werden kann, so wird es doch nicht als Form.“ Also auch die Farbe wird

[1]) ib. S. 61. [2]) ib. S. 101. [3]) ib. S. 105. [4]) ib. S. 53.

durch Form hervorgebracht, und ist somit der Idealisirung zugänglich. Auch der „Reim giebt immer ein Colorit, .. da hingegen der Hexameter . . seinen noch reicheren und glänzenderen Farbenschleier immer nur als ein bescheidenes Gewand um die Schönheit der Formen giesst.“[1]) Der Begriff des Ideals bewährt sich so auch an der Farbe und vollzieht darin seine methodische Kraft für die Verinnerlichung alles Natürlichen.

Goethe hat insbesondere an der Charakteristik des Colorits seine idealistische Einsicht bekannt. Aber auch sonst enthalten die Anmerkungen zu „Diderots Versuch über die Malerei“ wichtige, den Kantischen Einfluss bezeugende Gedanken.

In den Anmerkungen zu „Rameau's Neffen“ nennt er Batteux den „Apostel des halbwahren Evangeliums der Nachahmung der Natur, der allen so willkommen ist, die bloss ihren Sinnen vertrauen“.[2]) Ebenso beginnt er hier mit der Gegenrede: „die Natur ist niemals correct! dürfte man eher sagen!“ Und nunmehr wollen wir die schlichten Gedanken, aus ihrem nächsten Zusammenhange abgelöst, ohne Unterbrechung aufführen. „Correction setzt Regeln voraus, und zwar Regeln, die der Mensch selbst bestimmt. Die Neigung aller seiner theoretischen Aeusserungen geht dahin, Natur und Kunst zu confundiren, Natur und Kunst völlig zu amalgamiren; unsere Sorge muss sein, beide in ihren Wirkungen getrennt darzustellen. Sehen wir nur die Worte unseres Autors genau an, so verlangt er eigentlich vom Künstler, dass er für Physiologie und Pathologie arbeiten solle, die das Genie wol schwerlich übernehmen würde. — Sind denn die Menschen, die sich, ohne Grundsätze, in der Erfahrung abmüden, nicht ohnehin schon übel genug daran? — Es ist hier gar die Frage nicht, auf welchem Raum der Erde, unter welcher Nation, zu welcher Zeit, man diese Regeln entdeckt und befolgt habe . . Ja es ist nicht einmal die Frage, ob die ächten Regeln jemals gefunden oder befolgt worden sind? sondern man muss kühn behaupten, dass sie gefunden werden müssen! — Und so giebt der Künstler, dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweite

[1]) ib. S. 57. [2]) Ausg. Hempel Bd. 31, S. 109.

Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menschlich vollendete zurück. Soll dieses aber geschehen, so muss das Genie, der berufene Künstler, nach Gesetzen, nach Regeln handeln. — Kein ächter Künstler verlangt sein Werk neben ein Naturproduct, oder gar an dessen Stelle zu setzen. Er hört auf ein Künstler zu sein, wenn er mit in die Natur verfliessen, sich in auflösen will. — Nur geht er leider zu geschwind über das, was gesetzlich sein soll, hinaus, er lehnt es bei Seite. — Hier liegt einer der grössten Vortheile der Kunst, dass sie dasjenige dichterisch bilden darf, was der Natur unmöglich ist, wirklich aufzustellen. So wie die Kunst Centauren erschafft, so kann sie uns auch jungfräuliche Mütter vorlügen, ja es ist ihre Pflicht. — Ja, das Aeussere soll der Künstler darstellen! Aber was ist das Aeussere einer organischen Natur anderes, als die ewig veränderte Erscheinung des Innern? Der musikalische Componist wird, bei allem Enthusiasmus seiner melodischen Arbeiten den Generalbass, der Dichter das Sylbenmaass nicht vergessen. Die Gesetze, nach denen der Künstler arbeitet, vergisst er so wenig als den Stoff, den er behandeln will. — Bei der Zeichnung hat man in den Schulen, wenn auch keine vollkommene Theorie, doch wenigstens gewisse Grundsätze . . ; bei dem Colorit hingegen weder Theorie noch Grundsätze. Freilich muss das Genie sehen, beobachten, ausüben und durch sich selbst bestehen; dagegen hat es Stunden genug, in denen es ein Bedürfniss fühlt, durch den Gedanken, über die Erfahrung, ja, wenn man will, über sich selbst erhoben zu werden. — Die Harmonie ist in dem Auge der Menschen zu suchen. Man kann ebenso gut sagen, wenn das Auge eine Farbe sieht, so fordert es die harmonische, als man sagen kann, die Farbe, welche das Auge neben einer andern fordert, ist die harmonische. — Bei allem, was nicht menschlicher Körper ist, bedeutet die Farbe fast mehr als die Gestalt. Alle Darstellung der Form ohne Farbe ist symbolisch, die Farbe allein macht das Kunstwerk wahr, nähert es der Wirklichkeit. — Es giebt nicht eine Harmonie, weil der Regenbogen, weil das Prisma sie uns zeigen, sondern diese genannten Phänomene sind harmonisch, weil es eine höhere, allgemeine Harmonie giebt, unter deren

Gesetzen auch sie stehen. — Der Mensch verlange nicht Gott gleich zu sein, aber er strebe sich als Mensch zu vollenden. Der Künstler strebe nicht ein Naturwerk, aber ein vollendetes Kunstwerk hervorzubringen. — Man kann nicht eigentlich sagen, dass es nur Ein Colorit in der Natur gebe. Aber das kann und muss man annehmen, . . dass alle gesunden Augen alle Farben und ihr Verhältniss ungefähr übereinsehen. Denn auf diesem Glauben der Uebereinstimmung solcher Apperceptionen beruht ja alle Mittheilung der Erfahrung.[1]) — Wenn der Emailmaler ganz falsche Tinten auftragen muss und nur im Geiste die Wirkung sieht, die erst durchs Feuer hervorgebracht wird, so . . . — Wir selbst haben dem Künstler oben zur Pflicht gemacht, die materielle Farbenerscheinung der abgesonderten Pigmente, durch wohlverstandene Mischung, zu tilgen, die Farbe . . zu individualisiren und gleichsam zu organisiren."[2])

Aehnlich sind die Gedanken in der „Einleitung in die Propyläen" (1798) gefasst, wo die „Erhebung zu Ideen" gefordert und ausgesprochen wird: „was man weiss, sieht man erst." Und: „so liegt eigentlich in der Kenntniss die Vollendung des Anschauens . . Indem der Künstler einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen, dass der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschafft . . Der ächte gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der gesetzlose, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturwirklichkeit."[3]) Die Kunst des Idealisirens erhebt die Wirklichkeit zur Wahrheit.

Da Goethe so idealistisch das Verhältniss von Natur und Kunst dachte, vermochte er auch den Antheil zu bestimmen, der an der Farbe der Form, der Formung zufällt. „Alle Darstellung der Form ohne Farbe ist symbolisch; die Farbe allein macht das Kunstwerk wahr, nähert es der Wirklichkeit."[4]) Insoweit nun die Farbe nicht nur der Wirklichkeit nähert, sondern sich platterdings mit ihr decken will, wird sie der Idealisirung

[1]) Hier ist Kants Princip der allgemeinen Mittheilbarkeit (vgl. oben S. 178) aufgenommen.

[2]) Bd. 28, S. 50—91. [3]) Bd. 28, S. 14.

[4]) Bd. 28, S. 76. Zu Diderot's Versuch über die Malerei.

hinderlich. Auch in der Farbenlehre ist dieses Hinderniss bezeichnet: da „Licht und Schatten schon durch die Zeichnung gegeben, und in derselben gleichsam enthalten ist, dahingegen die Farbe der Wahl und Willkür noch unterworfen bleibt.“[1]) Dadurch verliert der Gegenstand die naturwahre Form. „Die Hauptkunst des Malers bleibt immer, dass er die Gegenwart des bestimmten Stoffes nachahme, und das Allgemeine, Elementare der Farbenerscheinung zerstöre.“[2]) Das Elementare der Farbe ist die allgemeine Stoffnatur derselben; durch die Anpassung an den bestimmten Stoff wird sie der Zeichnung unterworfen und dadurch der Form zugänglich.

Unter den neueren Vertretern der klassischen Aesthetik dürfen wir uns auf Gottfried Semper berufen, der Stoff und Farbe im Geiste der idealisirenden Form beurtheilt hat. Einige Proben mögen dies belegen. Die Kunst „wählt mit Absicht die einfachen, schon bekannten Vorwürfe, betrachtet diese, gerade so wie den Stoff, den Thon oder den Stein, aus dem sie schafft, lediglich als Mittel zu einem Zwecke, der sich selbst genügt.“[3]) „Vernichtung der Realität, des Stofflichen, ist nothwendig, wo die Form als bedeutungsvolles Symbol, als selbständige Schöpfung des Menschen hervortreten soll.“[4]) Diese Bemeisterung des Stoffes charakterisirt vorzugsweise den griechischen Stil. „Emancipation der Form von dem Stofflichen und dem nackten Bedürfniss ist die Tendenz des neuen Stils. Bei dieser Tendenz musste das hellenische Bauprincip vornehmlich die Farbe, als die subtilste körperloseste Bekleidung, für sich vindiciren und pflegen. Sie ist das vollkommenste Mittel, die Realität zu beseitigen; denn sie ist selbst, indem sie die den Stoff bekleidet, unstofflich . . Die Polychromie ersetzt die barbarische Bekleidung mit edlen Metallen.“[5]) „Der Stoff wurde nur in gewissem Sinne negirt, nämlich dessen materiales Hervortreten als solcher, in seiner specifischen Naturwüchsigkeit und Farbe . . So blieb der Stoff gleichsam der Schlüssel zu dem Verständniss der Form.“[6]) Hier ist die Form als ganzer und reiner Inhalt gedacht.

[1]) § 899, Bd. 35, S. 309. [2]) ib. S. 305, § 877.
[3]) Der Stil (1860) Bd. I, XX.
[4]) ib. S. 231 f. [5]) ib. S. 445. [6]) ib. S. 448.

Ein mathematisches Verständniss zeigt Ludwig Schorn. „Nur dadurch erkennt der Künstler die Schönheit der menschlichen Form in ihrem wissenschaftlichen Sein, dass er sie bis aufs Einzelne mit mathematischen Grundformen . . vergleicht und denselben zu nähern sucht . . Man könnte daher die mathematischen Formen . . gesetzliche Grundformen nennen." Idealität sei daher die „Eigenschaft, die nicht zunächst in der Idee, sondern in den Mitteln ihrer Darstellung, in der Wissenschaft begründet ist, und die man deshalb vielmehr gesetzmässige Schönheit oder Kunstschönheit hätte benennen sollen."[1]) Form oder Idee bedeutet sonach hier ausdrücklich Gesetz.

Ueberschauen wir nun den ganzen Ertrag, den der Terminus der Form an ästhetischer Bestimmung bisher ergeben hat, so werden wir bei allem Nachdruck, mit dem wir denselben zur Entwicklung gebracht, ebenso entschieden nunmehr betonen müssen: dass die bisherige Bedeutung der Form nur vorbereitend für das ästhetische Bewusstsein sei. Der Idealismus der Form hat sich bewährt für die Form des Naturobjectes und für die Form des sittlichen Gegenstandes. Aber auch der ästhetische Gegenstand selbst muss als Form beleuchtet werden, wenn der Form ästhetische Bedeutung zukommt.

Nun bedenken wir zwar, dass der ästhetische Inhalt keine eigenen Stoffe hat; dass diese vielmehr in den Stoffen der Natur und der Sittlichkeit bestehen. Aber als eigener Inhalt muss er doch eigene Form haben; denn die Form ist uns ja nur das Gesetz des Inhalts. Die dem eigenen und neuen ästhetischen Inhalt entsprechende, das Gesetz der Erzeugung und Darstellung jenes Inhalts bezeichnende Form des ästhetischen Bewusstseins gilt es daher zu bestimmen. In der eigenen Form des ästhetischen Bewusstseins wird die Form des Inhalts gelegen und bestimmt sein, in welchem das ästhetische Bewusstsein sich objectivirt.

3. Die Form des ästhetischen Bewusstseins vollzieht sich als das Spiel des Gefühls.

Unter diesem Gesichtspunkte war die kritische Aesthetik

[1]) Ueber die Studien der griechischen Künstler (1819), § 17. Ueber das Kunstschöne S. 83—106.

am meisten durchgreifender Umbildungen bedürftig; und bewährte, indem sie und sofern sie sich als derselben fähig auswies, die systematische Kraft ihrer Grundbegriffe. Denn, um die Schwierigkeiten, welche mit den eigenen Entwicklungen Kants allerdings verbunden waren, zu heben, genügte es, die Grundbegriffe und mittels derselben die bereits vollzogenen oder erst eingeleiteten Verbindungen zu erweitern und zu ihrer methodischen Consequenz hinauszuführen. Die vorgeschrittene psychologische Ansicht von der Relativität des Gefühls war für diese Formung des Gefühls als des ästhetischen Bewusstseins insbesondere förderlich. Aber grade diese psychologische Ansicht, so modern sie sich dünkt, ist auf dem Boden Kants, und zwar seiner Aesthetik erwachsen, da sie auf der Unterscheidung des objectiven Empfindungsinhalts von dem subjectiven Verhalten der Empfindung beruht, mithin auf Kants Distinction von Empfindung und „Ton der Empfindung." Zu jeder Empfindung gehört sonach als ihr Ton ein Gefühl.

Ob nun dieses Gefühl, welches zur Empfindung gehört, bestimmbar sei, das ist die Frage. Und von der Beantwortung derselben hängt die Charakteristik des Gefühls ab.

In dieser Richtung haben wir versucht, diese Charakteristik durchzuführen, dass wir von dem Fühlen, als dem hypothetischen Element des Bewusstwerdens ausgingen, und dieses Fühlen als fortwirkenden Untergrund des Bewusstseins darstellten, der allen höheren Stufen des Bewusstseins erhalten bleibe. Der Ton der Empfindung ist demnach das Fühlen, welches als Urbewusstsein der Stufe der Empfindung zu Grunde liegt, und das Empfindungs-Gefühl ausmacht.

Wie diese erste Art des Gefühls aber relativ ist, nämlich in Relation zur Empfindung steht, welche ihrerseits vom Fühlen aufsteigt und sich abhebt, so bleibt Relativität der psychologische Charakter des Gefühls auf allen Stufen, auf denen Objectivirungen der Empfindungen vermittelst der Vorstellungs-Typen zu Vorstellungen sich vollziehen. Auch wenn das Bewusstsein der Bewegung mit dem Bewusstsein der Vorstellung zum Bewusstsein des Willens sich verbindet, so ist das dabei mitthätige Gefühl lediglich accidentell, und ebenso sinnlich, wie nur immer das

Vorstellungs-Gefühl ist; ja es kann vorwiegend und ursprünglich dem Bewusstsein der Bewegung angehören, alsdann aber auch den ersten Antrieben der Vorstellung entsteigen und somit von dem Empfindungs-Gefühl kaum unterscheidbar werden. Sogenannte sittliche Gefühle erweisen sich uns demgemäss als Bewegungs-Gefühle, welche mit Gedanken in Vereinigung gebracht sind.

Die ästhetische Vorstellung allein ist ein Gefühl, welches nicht an den Vorstellungen hängt, sondern als Gefühl selbst Inhalt ist. Darin besteht die ausgezeichnete Bedeutung, welche dem ästhetischen Bewusstsein als Gefühl beiwohnt. Und darin besteht die eigenthümliche Bedeutung der Form, welche dem ästhetischen Gefühle zuzuerkennen ist.

Das Empfindungsgefühl hat nicht Form; die Form, die an demselben herstellbar ist, ist eben die Empfindung, ist im Unterschiede vom Empfindungsgefühle der Empfindungsinhalt, soweit derselbe in physikalischen Graden bestimmbar wird. Ebenso bleibt das Vorstellungsgefühl schlechterdings unbestimmbar und zur Form ungeeignet. Form wird das von dem Untergrunde des Fühlens ablösbare Gebild der Anschauung; und nur dadurch dass, und nur soweit als diese Ablösung erfolgt, vermag der Vorstellungsinhalt sich als Form zu bilden, gesetzmässig sich zu gestalten, methodisch erzeugbar sich darzustellen. Und wie in dieser Absonderung von dem Fühlen die Form der Naturgestalt sich errichtet, so wird durch Befreiung von demselben Fühlen auch die Formung des Willensinhalts als eines sittlichen möglich.

Der ästhetische Inhalt dagegen wird zur Form, nicht indem er sich von dem Fühlen ablöst, welches den fortwirkenden Untergrund aller Bewusstseinsstufen bildet: sondern indem er mit seinem ganzen, grossen, breiten und erforderlicher Weise klaren Inhalte in jenen allgemeinen Quell des Bewusstseins untertaucht, und in denselben allen Inhalt versenkt und auflöst. Die Statue und die Idee des sittlichen Widerstandes gegen alles dem endlichen Wesen auferlegte Leiden, beide Formen werden zum blossen Stoffe, der im Gefühle erst eine eigene Form gewinnt; eine Form, durch welche das Gefühl seinen relativen

Charakter überwindet und, den sonstigen Inhalt jener Stoffe erniedrigend, das Fühlen selbständig zu machen scheint.

Aber das wäre ein Irrthum. Nicht das Fühlen wird selbständig. Das Fühlen an sich könnte nimmermehr Form werden. Es ist und bleibt das Unsägliche der Thatsache, dass wir Bewusstsein haben; eine Thatsache, die wir mit den niedrigsten Thieren gemein haben. Nicht das Fühlen wird Form im ästhetischen Gefühle; sondern der Doppelinhalt der Vorstellungen, welche den Stoff des ästhetischen Bewusstseins bilden, wird in Gefühl eingeschmolzen und bei dieser Umschmelzung in Form gegossen. Jetzt entsteht ein Vorstellungsgefühl, welches nicht besteht aus den Vorstellungen einestheils und dem substructiven Fühlen anderntheils. Dieses Gefühl ist vielmehr als Gefühl Inhalt; denn dieser Inhalt erzeugt sich, wie aller echte Inhalt, aus einer Art von Gesetz und gestaltet sich demgemäss als Form.

Worin besteht nun diese Form des ästhetischen Gefühls? Was für eine Art von Gesetz ist es, welche diese Inhaltsform constituirt?

Die Gesetzmässigkeit der ästhetischen Form ist nicht die des Naturobjects, wie dasselbe in der mathematischen Naturwissenschaft constituirt wird. Daher ist das ästhetische Gesetz nicht ein objectives; denn es constituirt nicht Gegenstände als Fälle von Gesetzen. Es ist auch gar nicht auf Gegenstände abgesehen: sondern diese sind nur unvermeidliche Stoffe, welche sich erst gefallen lassen müssen, in Form verwandelt zu werden. Aber diese zu erzeugende Form bedeutet alsdann nicht die Form der Stoffe, nicht die Form eines Gegenstandes; denn der Gegenstand, zu dem der Stoff allerdings zu allererst geformt werden muss, diese Gegenstandsform ist nur Vorbedingung, und somit als Form selbst noch Stoff; Stoff für die neue Richtung des Bewusstseins, in welcher eine neue Inhaltsform sich gestaltet. Und was vom Naturobjecte gilt, gilt ebenso vom sittlichen Gegenstande: auch er ist nichts als Stoff, auch wenn er als reines Willensobject geformt ist. Also auch in moralischer Beziehung ist das ästhetische Gesetz nicht objectiv.

Die Gesetzmässigkeit, welche in der ästhetischen Richtung des Bewusstseins waltet, ist eine ideale, ist eine Ideen-Gesetz-

lichkeit, mithin eine Zweck-Gesetzlichkeit. Denn das Princip, welches Zwecke verwaltet, ist das Princip der Ideen, im Unterschiede von dem Principe der Einheit der mathematischen Erfahrung, welches in synthetischen Grundsätzen sich entfaltet, die als allgemeine Naturgesetze den inhaltigen Naturgesetzen zu Grunde liegen. Diesem Unterschiede gemäss kann das Zweckprincip niemals Gegenstände constituiren, sondern stets nur ein Problem formuliren, um es zur Lösung, zur Constituirung von Gegenständen den einzig constitutiven Grundsätzen zuzuführen und zugänglich zu machen.

Die Zweckidee formulirt demgemäss überall ein Verhalten des Bewusstseins nicht in Bezug auf den zu erzeugenden Inhalt, sondern lediglich in Bezug auf die Vorbereitung und Zurüstung eines Problems, um den allein zur Erzeugung befugten Richtungen dasselbe anzupassen. Die geometrische Anschauung ist eine Richtung des Bewusstseins, um den Gegenstand der Natur zu erzeugen, wenngleich nur als Formgebild des Raumes. Der Gedanke der Substanz ist ein Element dieser auf die Erzeugung des Gegenstandes ausgehenden Richtung des Bewusstseins. Nicht in gleicher Unmittelbarkeit bezieht sich das Zweckverfahren auf einen zu erzeugenden Gegenstand; es vermag nur auf einen solchen als auf einen zu erfassenden und festzuhaltenden sich zu beziehen, auf dass er als Frage und Problem nicht verschwinde, und somit den etwa berufbaren Gesetzes-Instanzen entrückt bleibe. Der Zweck mahnt, ein Gesetz zu suchen; er postulirt die „Gesetzlichkeit des Zufälligen“, nämlich des sonst Zufälligen; aber er selbst ist weit entfernt davon, ein Gesetz ausmachen und darstellen zu können. Er repräsentirt überall die Verwaltung einer Idee, nicht die Rechtsquelle eines Grundsatzes. Und so ist überall die Teleologie nicht unmittelbar auf Gegenstände gerichtet.

Diesem allgemeinen Charakter des Zweckprincips entspricht auch die transscendentale Art des ästhetischen Gesetzes. Der Gegenstand, auf den sie sich zu beziehen hat, ist in der That kein Gegenstand im bisher üblichen Sinne; kein Gegenstand der Natur, noch der Sitten. Der Inhalt des ästhetischen Bewusstseins ist das Gefühl, und zwar in eigener und selbständiger Be-

deutung; nicht als relatives Vorstellungs-Gefühl, geschweige als Empfindungs-Gefühl ist uns der ästhetische Inhalt Gefühl und blos Gefühl; sondern als allen Inhalt, den Doppelinhalt der beiden vorbereitenden Bewusstseinsarten zum Gefühl verflössende Form, als solche Gefühlsform gilt uns der eigentliche Inhalt des ästhetischen Bewusstseins. Auf solchen Inhalt, auf solche Art von Gegenstand, die uns die Form eines Bewusstseins bedeutet, kann sich nun auch die ästhetische Gesetzlichkeit, die ästhetische Zweckmässigkeit beziehen. Das ästhetische Gesetz bedeutet die Zweckmässigkeit des Gefühls.

Die Zweckmässigkeit des Gefühls ist daher nicht die Zweckmässigkeit eines Gegenstandes. Auf den Gegenstand richtet sich das theoretische und selbst das praktische Bewusstsein. Das ästhetische Bewusstsein vermag sich nicht auf einen Gegenstand, und wäre es der höchste und wichtigste, zu borniren. Daher hängt auch hier das Gefühl nicht an einem einzelnen Gegenstande. Der Gegenstand wird vielmehr erst im Gefühle lebendig, ja, in dem Verhalten des Bewusstseins erst erbaut. Das Verhalten des Bewusstseins selber ist hier Hauptsache, alleinige Sache, eigentlicher Inhalt und Gegenstand. Auch die Richtungen, die den Gegenstand erzeugen, bilden ein Verhalten des Bewusstseins, eine Beziehung des Bewusstseins auf den zu erzeugenden Gegenstand. Aber das Verhalten des Bewusstseins im Gefühle ist ebenso, wie es nicht einen Gegenstand erzeugende Richtung ist, so auch nicht eine solche objective Beziehung; sondern ein scheinbar reflexives, auf das Bewusstsein selbst gerichtetes, die Bewegungen und Vorgänge innerhalb desselben zum Inhalt nehmendes Verhalten.

Das ästhetische Verhalten des Bewusstseins darf man dieser mehr auf das Subjective des Bewusstseins zielenden Beziehung wegen als

Verhältniss auszeichnen; und schon Leibniz hat diesen mathematischen Terminus für das ästhetische Bewusstsein angewendet. Die Gesetzlichkeit des ästhetischen Bewusstseins ist die Zweckmässigkeit des Verhältnisses, welches das Gefühl darstellt. In dieser Gefühls-Proportion bilden die Inhalte der anderen Bewusstseinsarten die Glieder. Diese Inhalte sind daher noth-

wendig; und sie müssen, um für weitere Formung verwendbar zu werden, selbst als reine Formen präparirt sein; aber sie sind doch, wie sehr sie an sich reine Formen sind, der ästhetischen Form gegenüber nur Stoffe. Und die ästhetische Form, wie sehr sie bestimmt und gestaltet sein muss, um als Form gültig zu werden, ist dennoch nur in dem Sinne Inhalt und Gegenstand, als derselbe in der Form des Gefühls nicht sich ergiesst, sondern sich bettet und fasst, also ständig wird und Grenzen sucht.

Aber freilich findet er diese Grenzen nicht; und man muss einsehen, dass der ästhetische Gegenstand bei aller Genauigkeit des Contours, die er fordert, nichtsdestoweniger ein Unendliches bleibt und bleiben muss. Es fehlt ihm damit aber an der ersten Grundbedingung zu einem Gegenstande. Jeder Gegenstand ist als solcher endlich, begrenzt, in seinem Umfange bestimmt. Der Gegenstand des ästhetischen Bewusstseins kann nur in dem Inhalte seines Begriffs bestimmt werden; der Umfang seiner Beziehungen ist, dem Inhalte des Begriffes gemäss, unendlich.

Der Gegenstand des ästhetischen Bewusstseins hat seinen ganzen Bestand in einer Proportion, er ist das Gebild eines Verhältnisses, welches Arten des Bewusstseins mit einander eingehen, um — was zu bilden? Etwa um einen Gegenstand hervorzubringen? Nein; um vielmehr eine neue Art des Bewusstseins zu erzeugen, als Resultante ihrer Bewegungen entstehen zu lassen. Diese neue resultirende Bewusstseinsart ist dann auch eine Richtung; aber der Gegenstand, auf dessen Erzeugung sie bezogen ist, ist keinerlei Art von Object; sondern lediglich Gefühl, als eine Form des Bewusstseins, welche entsteht und besteht in einem Verhältniss unter den anderen Arten des Bewusstseins.

So haben wir es verstanden, dass Kant die Zweckmässigkeit des ästhetischen Bewusstseins als Spiel der Bewusstseinskräfte bezeichnet hat.

Und um dieses Spiel in dem ganzen schweren und klaren Ernste seiner Bedeutung darzuthun, haben wir die Kräfte dieses Spiels genauer, und zwar den Grundgedanken des Urhebers folgend, genauer zu bestimmen und unter einander ins Einvernehmen zu setzen gesucht. Nicht allein Verstand und Einbil-

dung spielen dieses Spiel; sondern, wie die Einbildung selbst nach der Ideen-Seite hinüberspielt, so muss das ganze Schwergewicht des moralischen Bewusstseins, und zwar von seiner Grundlage aus als Bewusstsein der Bewegung in diese Proportion eingegliedert werden. Es genügt nicht, der Einbildungskraft die Versinnlichung der Gedanken anzuvertrauen, um in dieser Proportion von Sinnlichkeit und Verstand, von begrifflichem Denken und bildhafter Gestaltung das ästhetische Spiel zu regeln. Die Proportion greift tiefer in die Grundrichtungen alles Bewusstseins zurück: sie zieht das moralische, wie das Natur-Bewusstsein in ihren Zauberkreis. Das Spiel des ästhetischen Bewusstseins betrifft die sittlichen Gebilde, wie die Naturobjecte. Aber freilich betrifft sie beide nicht als Einzelinhalte, sondern lediglich als Thaten des Bewusstseins. Um was allein es sich in diesem Spiele handelt, das ist die Idee der Zweckmässigkeit, die in demselben das Bewusstsein darstellt. Kein Sonderinhalt wird kraft derselben geschaffen, sondern lediglich Bewusstsein wird producirt. Aber dieses producirte Bewusstsein ist, obschon nur eine Resultante, so dennoch eine gänzlich neue und prägnante Art und Richtung des Bewusstseins: das Bewusstsein oder die Richtung des Gefühls.

Man könnte meinen, das Gefühl benehme dem ästhetischen Bewusstsein allen Gehalt an Objectivität, und das Spiel, in welchem das Gefühl sich auslebt, entziehe demselben alle Würde der Gesetzlichkeit. Werth und Würde sind in der That nicht die Kennzeichen des ästhetischen Schatzes, der vielmehr als Gunst sich ausgiebt. Aber die Gunst dieses Spiels erst erfüllt den Begriff der Menschheit, sodass der Werth der Wissenschaft für den Menschen selbst nur unfruchtbarer Stolz wäre, und die Würde der Freiheit ihn nur heimisch machte in einem Reiche der Sitten und der Zwecke, um ihn fremd zu machen in der Welt der Erscheinungen, dem er als Naturwesen angehört. Ohne die Gunst dieses Spiels hätte der Mensch als Sinnenwesen keine Freiheit. Die Freiheit der Einbildungskraft, die in dem ästhetischen Spiele waltet, sie erst macht den Menschen als Naturwesen frei. Sie ist ein Ansatz zur Freiheit des Sittengedankens. Und sie adelt auch die Gesetzlichkeit,

auf welche sein Erkenntnissstreben steuert. Denn die Freiheit der Einbildungskraft vermag sich mit der Gesetzlichkeit des Verstandes zu verbinden und zu vereinbaren. Es liegt also eine Disposition in diesem Spiele, welche auch der theoretischen Verfassung des Geistes gerecht wird.

Diese Objectivirung und Theoretisirung des Gefühls vertritt der Begriff der allgemeinen Mittheilbarkeit.

Die Zweckmässigkeit, welche sich in dem Spiele des Gefühls darthut, ist nicht ausschliesslich das Princip der Gliederung und Proportion des ästhetischen Bewusstseins; sondern sie ist die allgemeine Grundlage und Voraussetzung alles, auch des theoretischen Bewusstseins. Wenn diese Zweckmässigkeit unter den Hauptrichtungen des Bewusstseins, wenn diese günstige Proportion unter den Bewegungen der Hauptarten desselben sich nicht herstellte, so würde die allgemeine Mittheilbarkeit vereitelt und alle theoretische Verständigung unmöglich werden. Auch hier beruht das Kriterium der allgemeinen Mittheilbarkeit auf einer Mitwirkung des Bewusstseins der Bewegung und somit des Willens. Denn die Projection, welche dem Laute und in diesem dem Worte das Dasein giebt, ist ein Erfolg der Richtung der Bewegung. Und mit dem Lautbilde hat sich der Begriff in Verhältniss zu setzen. Auch sie spielen ein Spiel, dessen Zweckmässigkeit die Grundlage aller und jeder allgemeinen Mittheilung ist. So wird denn auch das ästhetische Spiel einen gediegenen Ernst vollziehen können, obwol es Spiel ist und sein soll.

Die Gediegenheit und Prägnanz des ästhetischen Spiels liegt in dem Einsatz, mit dem, und dem Gewinne, um welchen gespielt wird. Der Einsatz ist nicht mehr als Alles; denn es ist der Doppelinhalt des theoretischen und des moralischen Bewusstseins. Und der Preis ist nichts Geringeres als das Bewusstsein selbst als Ganzes, unter der Idee seiner Vollendung, nach der Unendlichkeit seiner Aufgabe gedacht. Die Kraft und Freiheit des Bewusstseins selber ist das Ziel, auf welches die neue Richtung ausgeht. Nicht ein einzelner Gegenstand, und wäre es der höchste, gilt hier als zu bestimmender Inhalt; sondern das Bewusstsein selbst in der Gesammtheit seiner Rich-

tungen gefasst, und diese Gesammtheit als Proportion gefügt; dieses Verschweben aller Objecte in ein blosses Verhältniss ist der ästhetische Inhalt. Und in diesem Verschweben der Gegenstände formt sich der neue Gegenstand: das Gefühl als Gefühl, und nicht als Annex der Empfindung oder der Vorstellung. Dieses Gefühl ist der Preis des Spiels; in diesem Gefühle beweist sich die Freiheit des mit seinen Kräften selbst spielenden Bewusstseins. Dieses Gefühl saugt allen sonstigen Inhalt auf und erschafft einen Inhalt, wie es sonst keinen giebt; einen Inhalt, der gar nicht anders gegeben ist, denn als Form; einen Inhalt, der den ganzen Bestand, den ganzen Vorrath und die gesammte Kraft des Bewusstseins ins Werk setzt. Das Gefühl ist der Gewinn dieses Spiels. Und nur im Spiele kann das Gefühl Gestalt erlangen; denn nur in dieser Gegenbewegung der Bewusstseins-Richtungen, der es um nichts Anderes zu thun ist als um die Gliederung des Bewusstseins selbst, nur in dieser vom Sonderinhalt sich befreienden Erhebung des Bewusstseins, um das Gegeneinander der Kräfte selbst munter wirken zu lassen und uninteressirten Antheil daran zu nehmen; nur aus solcher Vereitelung aller einzelnen und gesonderten Bewusstseinsgebilde zu Gunsten der Gesammtkraft des Bewusstseins resultirt das Gefühl als Ertrag und als Zeugniss jenes Verhältnisses, welches sich unter den Richtungen des Bewusstseins darlegt, und die Zweckmässigkeit des ästhetischen Bewusstseins vollzieht.

Das Thema dieses Spiels der ästhetischen Zweckmässigkeit wandelt derjenige Jünger ab, welcher unter unseren Dichtern und Denkern vornehmlich der Prediger des ästhetischen Ernstes ist. Schiller beruft sich auf keinen Gedanken so getrost und so siegesstolz, wie auf den des ästhetischen Spiels; und es sind ästhetische Kerngedanken, welche Schillers „Spieltrieb“ gezeitigt hat.

So sehr aber Schiller den Spieltrieb später zum Schwerpunkte der ästhetischen Begründung gemacht hat, so streng beginnt er mit dem logischen Stützpunkt für diese ästhetische Psychologie, mit dem Begriffe der allgemeinen Mittheilbarkeit. Davon legen die Fragmente aus seinen Vorlesungen im Winter-

semester 1792—1793 Zeugniss ab. „Allgemeine Mittheilbarkeit seiner Empfindungen muss sich der Mensch zum Gesetz machen.. Soll eine Empfindung der Lust allgemein mittheilbar sein, so muss alles Empirische, Materielle, aller Einfluss der Neigung davon geschieden sein . . der Geschmack ist das Vermögen, das Allgemein-Mittheilbare an Empfindungen zu beurtheilen; . . der Geschmack ist ein Vermögen der Urtheilskraft, auf allgemein mittheilbare Empfindungen angewendet. Die als allgemein mittheilbar anzunehmenden Empfindungen stehen unter inneren subjectiven Bedingungen, welche nothwendig allen Menschen gemein sein müssen . . Der Geschmack wird dem sinnlichen Erkenntnissvermögen entgegengesetzt, wird auf Empfindungen, auf etwas Subjectiv-Allgemeines und Nothwendiges angewendet und ist das Vermögen, die allgemeine Mittheilbarkeit eines Gefühls zu beurtheilen."[1]) Das Gefühl soll allgemein mittheilbar, das Subjective objectiv werden. Das ist das Problem der Aesthetik.

Im Sinne dieses Problems hat denn auch Schiller den Gedanken des Spiels ausgebildet, indem er als Vermittelung des Stoff- und des Formtriebes den Spieltrieb im Vierzehnten der Aesthetischen Briefe einführte. In den „Horen" lautete bei der ersten Erwähnung des Spieltriebes die später weggelassene Bestimmung: er bezwecke, „das Gesetz zum Gefühl zu machen, oder, was ebenso viel ist, . . das Gefühl zum Gesetz zu machen."[2]) Da nun dieser Spieltrieb die Aufgabe hat, die beiden einander widerstreitenden Triebe der Menschen zu verbinden, so muss, da diese Einheit zum Begriffe der Menschheit nothwendig ist, der vereinigende Trieb nothwendig sein. Demgemäss wird er als eine transscendentale Forderung bezeichnet. „Die Vernunft stellt aus transscendentalen Gründen diese Forderung auf: es soll ein . . Spieltrieb sein . . Sobald sie demnach den Ausspruch thut: es soll eine Menschheit existiren, so hat sie eben dadurch das Gesetz aufgestellt: es soll eine Schönheit sein." Die Schönheit ist das Product des Spieltriebes, und der Spieltrieb ist eine transscendentale Forderung zur Definition der

[1]) Bd. 15, S. 652—654. [2]) Bd. 15, S. 387.

Menschheit. Die Schönheit ist die „Consummation“ der Menschheit.

Dieses Spiel ist nicht „frivol“, nicht „Einschränkung“, sondern „Erweiterung.“ Dem Ideale der Schönheit entspricht ein „Ideal des Spieltriebes.“ „Der Mensch soll mit der Schönheit nur spielen und er soll nur mit der Schönheit spielen . . Er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt . . Dieser Satz . . wird . . das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwierigeren Lebenskunst tragen.“ Vom achtzehnten Briefe ab wird der Gedanke dieser Wichtigkeit ausgeführt, indem die Schönheit als der mittlere Zustand zwischen Materie und Form beleuchtet wird: „Blos insofern sie den Denkkräften Freiheit verschafft, ihren eigenen Gesetzen gemäss sich zu äussern, kann die Schönheit ein Mittel werden, den Menschen von der Materie zur Form . . zu führen . . Diese mittlere Stimmung . . verdient vorzugsweise eine freie Stimmung zu heissen . . und so muss man diesen Zustand der realen und activen Bestimmbarkeit den ästhetischen heissen.“[1]) Der ästhetische Zustand bezieht sich auf „das Ganze unserer verschiedenen Kräfte“, um dieselben „in möglichster Harmonie auszubilden.“ Die ästhetische Kultur kann für den Menschen nur erreichen, „dass es ihm nunmehr von Natur wegen möglich gemacht ist, aus sich selbst zu machen, was er will.“[2]) Diese Stimmung ist „die Schenkung der Menschheit.“ Und die Schönheit wird demnach „die zweite Schöpferin der Menschheit“ genannt.

Diese Befähigung des Menschen „aus sich selbst zu machen, was er will“, hat Schiller schon beim ersten Anfang seiner Kant-Studien als die Tendenz dieser Philosophie erkannt und gegen „die armen Stümper, die in die Kantische Philosophie hineinpfuschten“, geltend gemacht. So schreibt er 1793 an Körner: „Es ist gewiss von einem sterblichen Menschen kein grösseres Wort noch gesprochen worden, als dieses Kantische, was zugleich der Inhalt seiner ganzen Philosophie ist: Bestimme dich aus dir selbst; sowie der in der theoretischen: die Natur steht unter dem Verstandesgesetze. Diese grosse Idee der

[1]) ib. S. 403, 408. [2]) ib.S. 410.

Selbstbestimmung strahlt uns aus gewissen Erscheinungen der Natur zurück, und diese nennen wir Schönheit.“ Das Spiel vertritt nunmehr diese Idee. Denn das Spiel ist der „Zustand der höchsten Realität“, der „Summe der Kräfte.“ In diesem Zusammenhange mit der „Gleichmüthigkeit und Freiheit des Geistes“, welche der „Probirstein der wahren ästhetischen Güte“ sei, findet sich der berühmte Satz von der Vertilgung des Stoffes durch die Form. Die Freiheit des Spiels schliesst alles Materielle aus: auch „die schöne leidenschaftliche Kunst ist ein Widerspruch.“ Sie wird nicht dem mittleren Zustande ästhetischer Freiheit gerecht, welchem hier der Beruf der Erziehung zum Guten zuertheilt wird.

Und nicht allein zum Guten. Indem Schiller sich selbst fragt, ob Wahrheit und Pflicht nicht für sich allein sich Eingang beim Menschen zu schaffen vermögen, antwortet er so bestimmt als nur möglich: „Sie können nicht nur, sie sollen schlechterdings ihre bestimmende Kraft blos sich selbst zu verdanken haben.“ Aber gerade aus dieser unumwundenen Anerkennung der Selbständigkeit eines jeden *a priori* für sein besonderes Gebiet leitet er die höchste Bestimmung ab, die er dem Spieltriebe gegeben. „Dass es überhaupt nur eine reine Form für den sinnlichen Menschen gebe, dies, behaupte ich, muss durch die ästhetische Stimmung des Gemüths erst möglich gemacht werden . . Der ästhetisch gestimmte Mensch wird allgemeingiltig urtheilen und allgemeingiltig handeln, sobald er es wollen wird.“ Denn „durch die ästhetische Gemüthsstimmung wird die Selbstthätigkeit der Vernunft schon auf dem Felde der Sinnlichkeit eröffnet.“ Und diese Eröffnung leistet die Kraft des Spieltriebes.

Daher statuirt Schiller als einzig übrigbleibende Differenz, vielmehr als eine Ergänzung zu Kant das „ästhetische Uebertreffen der Pflicht.“ Dieses ästhetische Uebertreffen ist aber keineswegs ein moralisches; denn „es giebt also zwar kein moralisches, aber es giebt ein ästhetisches Uebertreffen der Pflicht, und ein solches Betragen heisst edel.“[1]) Im Ganzen des Menschen der Erfahrung, für die Entwicklung desselben in

[1]) ib. S. 418; vgl. oben S. 381.

der Kultur fordert sonach Schiller den Spieltrieb und die Erziehung zum Guten durch das Edle des Schönen. Und es ist durchaus transscendental gedacht, dass Schiller die Principien selbst in ihrer Selbständigkeit bestehen lässt, für ihr Zusammenwirken im menschlichen Bewusstsein aber eine psychologische Verbindung für angezeigt und angemessen hält. Die Principien dürfen einander nicht stützen: sie würden damit vielmehr nur sich beeinträchtigen. Die Pflicht darf nicht zum Spiele werden. Aber der Gedanke des Sittengesetzes ist eine Idee, ist eine Aufgabe, welche der *homo noumenon* an den *homo phaenomenon* stellt. Daher mag sich dieser der Hülfe bedienen, die das Spiel des Bewusstseins mit seinen Kräften ihm zu seiner zunächst sinnlichen Freiheit, zur Freiheit der Einbildungskraft leistet, — wenn nur darüber die Freiheit des Ideen-Gesetzes nicht gelockert, an dem Standpunkte des homo noumenon nicht gerüttelt wird.

Die ästhetische Freiheit Schillers ist daher ebenso systematisch, als eigenthümlich. Sie ergänzt die Richtungen des Bewusstseins und beweist sich als Resultante auch darin, dass sie die beiden Componenten-Richtungen in ihrer eigenen zur Vereinigung bringt. Und diese Vereinigung stellt sich im Gefühle dar. „Die Reflexion zerfliesst hier so vollkommen mit dem Gefühle, dass wir die Form unmittelbar zu empfinden glauben.“[1]) Das ist der höchste Triumph des Spieltriebes, wenn er die Illusion erweckt, dass der Gegensatz von Form und Materie sich aufhöbe, dass wir die Form empfinden. Und diesen Sieg lässt die ästhetische Freiheit gewinnen; denn die ästhetische Reflexion zerfliesst in Gefühl.

Aber mit dem jungen Goethe muss man warnen: „Glaubt nicht so schnell zu verstehen, was das heisse: das Gefühl ist die Harmonie, und vice versa!“[2])

In diesen Entwickelungen der Ansicht vom Spiele des Bewusstseins glauben wir wichtige und fruchtbare Psychologie zu

[1]) ib. S. 428 f.

[2]) Bd. 28, S. 350. Nach Falconet und über Falconet (1776).

besitzen. Und diese gerade vermissen wir, wo wir sie erwarten dürfen: in Herbarts Entwürfen des Problems der Aesthetik.

Weder das Eigenthümliche, noch das Systematische der Aesthetik wird von Herbart gewahrt, indem er unter der Aesthetik die Kunstlehre der Sittenlehre nebenordnet. Die Eigenthümlichkeit der Aesthetik gegenüber der Moral wird dabei verdunkelt. „Das Schöne und Hässliche, insbesondere das Löbliche und Schändliche, besitzt eine ursprüngliche Evidenz.“[1]) Gegen diese Nebeneinanderstellung sind wir seit Platon gewarnt. Hier aber ist besonders zu beachten, dass diese Ansicht auf mangelhafter Psychologie beruht. Eine geschichtlich interessante Mahnung erliess Schelling: „Ein junger Mann, der wahrscheinlich, wie jetzt viele andere, zu hochmüthig, den ehrlichen Weg Kants zu wandeln, und doch unfähig, sich zum wirklich Besseren zu erheben, ästhetisch irre redet, hat bereits eine solche Begründung der Moral durch Aesthetik angekündigt. Bei solchen Fortschritten wird vielleicht aus dem Kantischen Scherz, den Euklides als eine etwas schwerfällige Anleitung zum Zeichnen zu betrachten, auch noch Ernst werden.“[2])

Und nicht nur das Eigenthümliche gegenüber der Moral wird dabei vernachlässigt; sondern ebenso auch dasjenige gegenüber der Wissenschaft, der ebenfalls ursprüngliche Evidenz beiwohnt. Diese Vermischung bezeichnet der Ausdruck des ästhetischen Verhaltens als eines ästhetischen Urtheils. „Diejenige Art von Urtheilen, welche das Prädicat der Vorzüglichkeit oder Verwerflichkeit unmittelbar und unwillkürlich, also ohne Beweis und ohne Vorliebe oder Abneigung, den Gegenständen beilegt, heisst ästhetisches Urtheil.“[3]) Wenn nun ein Vorsatz sich bilde aus jenen Werthbestimmungen, mit dem die Begierden und Handlungen verglichen werden können, so entsteht ein moralisches Urtheil. Die Vorstellung des Gegenstandes als eines gleichgültigen ergiebt das theoretische Urtheil.

Hierdurch ist die Eigenthümlichkeit des ästhetischen Ur-

[1]) Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie. S. W. Bd. I, S. 124.

[2]) Ueber das Wesen der menschlichen Freiheit (1809). S. W. Bd. VII, S. 393.

[3]) Encyklopädie. S. W. Bd. II. S. 74.

theils weder dem theoretischen noch dem moralischen gegenüber genügend und in der richtigen Tendenz gefasst, noch ist auf die systematische Vereinigung Bedacht genommen. Das Theoretische ist keineswegs gleichgültig; durch solche subjective Negation ist der Gegenstand der Wissenschaft nicht erreichbar. Und das Aesthetische kann auch nicht vom Moralischen durch unwillkürliche Evidenz sich unterscheiden; als ob, wer der vollkommenen moralischen Evidenz mächtig ist, des Vorsatzes und in diesem der Moral entbehren könnte. Solche Takt-Unterschiede sind nicht zureichend, zwei so bedeutsame Richtungen zu nivelliren.

Ueberhaupt wird das Urtheil hier in einer eigentlicheren Bedeutung gebraucht, als nach dem Kantischen Sprachgebrauche vom ästhetischen oder Geschmacksurtheile. Denn bei Herbart bezeichnet das Urtheil in der That die unmittelbare Beziehung auf das Object. Das Object aber ist nicht ein Gegenstand als Darstellung des Schönen, als Beziehungspunkt des Bewusstseins in der für das Schöne erforderlichen Proportion seiner Kräfte. Sein ästhetisches Object ist überhaupt nicht die Objectivirung des ästhetischen Verhältnisses; es wird nicht aus dem Verhalten des Bewusstseins abgeleitet, sondern aus angeblichen Verhältnissen des Objects. Solche sind die Umrisse in der Plastik, die Gedanken in der Poesie, die Töne in der Musik. Aber diese Verhältnisse des Objects sind ja, wie wir erkannt haben, nur Vorbedingungen, nicht positive Merkmale. Umrisse braucht der mathematisch-physikalische Körper nicht minder wie die Natur; Gedanken die Prosa ebenso wie die Poesie. Die Frage der Objectivität des Geschmacks-Princips hat hier nicht den allein statthaften Sinn der Gültigkeit eines ästhetischen Gesetzes für Verhältnisse an Objecten, entsprechend den Verhältnissen im subjectiven Bewusstsein, in denen also das Letztere, das Subjective sich selbst nur zu objectiviren sucht; sondern das ästhetische Object wird genommen wie ein gleichgültiges Naturobject oder wie ein mit Vorsatz löbliches moralisches Ding. „Das Gefühl ist nicht das ästhetische Urtheil."[1]) Sagen wir: dieses ästhetische Urtheil ist nicht Gefühl.

[1]) Encyklopädie II, 123.

Wie die Bedeutung des Urtheils theoretisch ist, so auch ist der Sinn des Princips, als ob es sich um die Theorie von Objecten handelte, und nicht um die Bestimmung einer Bewusstseins-Proportion. „Sucht man nun die Principien der Aesthetik, das heisst die einfachsten ursprünglichen Bestimmungen dessen, was an Objecten als solchen unwillkürlich gefällt oder missfällt.“[1]) Die Principien liegen demnach in den Objecten, als einfachste und ursprüngliche Bestimmungen derselben als gefälliger. Aber „man kann in dem Inhalte des Begriffs vom Aesthetischen die Principien nicht finden, sondern man muss in den Umfang des Begriffs hinabsteigen, um sie zu suchen.“ So ist hier, wo man das Interesse an der Charakteristik der Bewusstseinsvorgänge als Ausgang der ästhetischen Charakteristik hätte erwarten dürfen, die Richtung auf das Princip gänzlich verfehlt: in die Objecte gelegt, als ob sie als ästhetische ohne das Princip und das demselben gemässe Urtheil schon sonstwo vorhanden wären.

Wie findet nun aber Herbart die einfachsten ästhetischen Elemente in den Objecten? „Die ästhetischen Elementar-Verhältnisse zerfallen in zwei Klassen: ihre Glieder sind entweder simultan oder successiv.“[2]) „Raum und Zeit sind offenbar die Quellen sehr vieler, in alle Künste einfliessender ästhetischer Verhältnisse.“[3]) Indessen sind Raum und Zeit vor Allem die Quellen aller wissenschaftlichen Verhältnisse der Naturobjecte. Daher können diese allgemeinen Quellen objectiver Verhältnisse für die ästhetischen nichts Besonderes versprechen. Und auch die Symmetrie, die in ihnen liegt, ist an sich noch nicht ein Verhältniss, wie es die kritische Aesthetik braucht.

Herbart nimmt Kritik in dem Sinne, in welchem es mit Recension und Discussion verwandt ist. „Hier ist nun der Ursprung derjenigen Aesthetik, welche auch Kritik des Geschmacks heisst.“ Aesthetisch ist ihm die allgemeine Lehre vom Löblichen, welche die Ethik mitbefasst. Die engere Aesthetik ist ihm deshalb schlechthin Kunstlehre. Der Contrapunkt ist ihm nicht ein Gesetz der Musik, sondern ein Princip der Aesthetik. „Es wäre nun die Sache der Aesthetik, den angehenden Künstler

[1]) Lehrbuch I, S. 131. [2]) ib. I, S. 149. [3]) ib. S. 152.

in dem eigenen Contrapunkte jedes Faches so sorgfältig von den allereinfachsten Uebungen anfangen zu lassen, wie dies die Musiker in dem ihrigen zu thun gewohnt sind. Nach solchen Vorübungen thun alsdann Gefühl und Phantasie das Ihrige."[1]) Da müsste der Aesthetiker wahrlich ein Tausendkünstler sein. Und weil ihm zu aller Philosophie noch diese Polydädalie zugemuthet und zugesprochen wird, so hat er sichere Einsicht in die „wesentlichen ästhetischen Elemente", die hier übrigens nach Analogie des Contrapunktes für alle Künste vorausgesetzt werden, die man nur zu suchen habe, um sie finden zu müssen.

Wie soll sie denn aber der Aesthetiker und der Künstler suchen? „Die Vorstellungsreihen muss er auseinandernehmen, welche das Kunstwerk ineinander verwoben hatte; und sie theils einzeln, theils ihre Verknüpfung studiren, so lange, bis er die Elemente des Schönen und dessen Bedingungen findet. Das macht nun freilich keine Kunst so leicht, als die Musik . . . Weit schwerer ist's, dem wahren Wesen anderer Künste durch eine psychologische Analyse auf die Spur zu kommen . . Dennoch sollte der psychologische Grund des Schönen im Raume aus der Mechanik des Geistes klar genug sein, um die ästhetischen Werthe der uns bekannten Hauptumrisse gehörig bestimmen zu können, wenn Einer, mit Geometrie und Psychologie ausgerüstet, die Analyse unternähme."[2]) Gegen solche psychologische Ueberhebung rettet die kritische Aesthetik die Kunst des Genies durch ihr Menetekel: Es giebt kein objectives Geschmacksprincip. Auch im Contrapunkt nämlich liegt es nicht anders als im Wege der Vorbedingung. Wo Mathematik ist, ist Natur — und nur Natur.

Während nun Herbart die Psychologie für ausreichend hält, das Genie auszurechnen, hat er die Psychologie nicht genügend angewendet, wo sie das vorbereitende Wort zu führen hat: bei der Instruction des ästhetischen Problems, bei der Definition des ästhetischen Urtheils. Freilich weiss er es, dass das Schöne „ausser der Vorstellung gar nicht existirt, sondern immer einen wenigstens möglichen Zuschauer voraussetzt."[3]) Aber in der

[1]) Encyklopädie II, S. 114. [2]) ib. S. 116. [3]) Lehrbuch Bd. I, S. 114.

Analyse dieser Vorstellung wird er von dem Gesichtspunkte geleitet, Kunst und Sittlichkeit unter dem Aesthetischen zu subsumiren. Und so entsteht der Gedanke, dass „ästhetische Urtheile unter andern auch den moralischen Urtheilen zum Grunde liegen. Im gemeinen Leben braucht man es nicht zu wissen; aber wenn die Schulen es auch nicht wissen, so gerathen die Systeme in Verwirrung.“[1]) Uns ist es vielmehr klar geworden, dass dabei die Systeme gar nicht zu Stande kommen. Denn schon die Moral fiele alsdann aus dem Systeme heraus, wenn ästhetische Urtheile ihr zu Grunde lägen.

Aber auch die Aesthetik kommt dabei nicht zu ihrer Eigenthümlichkeit. „Das ästhetische Urtheil ist ein willenloses.“[2]) Das ist gut verständlich, sofern es die Affecte ablehnt. Das ästhetische Urtheil bleibe übrig, wenn der Affect vorüber sei.[3]) Es ist, obzwar „unmittelbares“, dennoch „willkürliches“ Vorziehen und Verwerfen.[4]) Aber liegt denn allein das Aesthetische dem Moralischen zu Grunde, und nicht auch das Moralische dem Aesthetischen? „Voran die Bemerkung, dass sich die eben aufgewiesenen sittlichen Verhältnisse noch in einer weiteren ästhetischen Sphäre, nämlich in der der Poesie wiederfinden.“[5]) In dieser vielmehr engeren ästhetischen Sphäre sind sie als Voraussetzungen und Vorbedingungen, als Stoffe anzuerkennen. Das ist der haupsächliche und durchgreifende Mangel der kaum so zu nennenden Aesthetik Herbarts: dass er den Willen nicht als Stoff des ästhetischen Bewusstseins erkannt hat. Um das ästhetische Urtheil vom Affecte zu reinigen, hat er es von seinem wichtigsten Nahrungsstoffe entblösst.

Und nicht allein eines Stoffes, sondern ebenso auch einer Kraft hat er dadurch das ästhetische Bewusstsein beraubt. Denn der Wille ist eine der Bewusstseinsarten, welche nicht nur als geduldige Glieder die Proportion bilden, sondern welche eine Vorstellung, und wäre sie die mächtigste, gegen „das ganze Vermögen der Vorstellungen“ halten, und somit als Kräfte des Bewusstseins dasjenige Spiel mitspielen, aus welchem als neue

[1]) Encyklopädie II, S. 75. [2]) ib. S. 106. [3]) ib. S. 78, 85, 91, 113, 120 und I, S. 131. [4]) ib. I, S. 128. [5]) Lehrbuch I, S. 146.

Bewusstseinsart, als neue, eigenen Inhalt erzeugende Richtung das Gefühl hervorgeht. Gegen das Gefühl aber polemisirt der Musikästhetiker Herbart, gegen das Gefühl als ästhetischen Inhalt. Die Musik drücke nicht Gefühle aus: „als ob das Gefühl .. den allgemeinen Regeln des einfachen oder doppelten Contrapunkts zum Grunde läge, auf denen ihr wahres Wesen beruht.“[1]) Zum Grunde soll und kann das Gefühl dem Contrapunkt freilich nicht liegen; aber aus den höchsten Spitzen des Baues muss es überall heraustönen. Das Gefühl ist die Resultante des Willens und des Wissens aus dem Spiele des ästhetischen Bewusstseins.

Jetzt ist die eigentliche ästhetische Form in dem Gefühle festgestellt. Nicht mehr blos die Vorbedingungen der Gestaltform und der Willensform bilden die ästhetische Form; sondern das Bewusstsein selbst formt sich, reinigt und gestaltet sich zu einer neuen, eigenen Inhalt erzeugenden Richtung.

Aber es ist doch eben nur Bewusstsein, in welchem und als welches die ästhetische Form sonach sich zum Ideale individualisirt. Sie wird zum Individuum; aber es ist doch nur die Idee, nur ein Gebild des Bewusstseins, welches in demselben Gestalt annimmt. Wie von aller Idee die Klage lautet, dass sie nur Idee sei, so möchte man auch das Schöne nicht nur als Zauber des Bewusstseins besitzen, nicht nur als Reich der Schatten das Leben der Ideale schätzen müssen; sondern als eine und zwar höchste Art der Wirklichkeit. Es ist der unabweisliche Drang des seine Werthe prüfenden Bewusstseins, das Schöne objectiv zu wissen. Wie alle Art von *a priori*, solle auch das des Schönen einen Inbegriff von Gegenständen mit dem Werthe *a priori* bedeuten und gewährleisten. Freilich können und, wie wir jetzt wissen, brauchen diese Gegenstände nicht schlechthin Gegenstände der Natur, noch auch nur Individuen der Sittlichkeit zu sein. Aber eine Art von Anhalt und Aufforderung für diese ganze Richtung des Bewusstseins muss doch in der Welt der Dinge vorhanden sein, sodass diese neue Welt, die dritte Schöpfung des Geistes sich von Neuem stets erhebt, und in den beiden andern Welten sich wiederzufinden,

[1]) Encyklopädie II, S. 112.

ihre Urbilder zu erkennen glaubt. Diesem Verlangen für die Begründung der Aesthetik entspricht

4. Das intelligible Substrat des Bewusstseins der Menschheit.

Eine Deutung des Ding an sich bildet die Metaphysik Schopenhauers, in welcher moralischer Quietismus mit romantischem Aestheticismus sich verbindet. Von dem Gesichtspunkte des letztern Motivs aus haben wir hier jenes speculative Unternehmen zu würdigen.

Wille heisst bei Schopenhauer das Absolute, das Ding an sich, nachdem Kant den sittlichen Willen, die Aufgabe des Menschen unter dem Gesichtspunkt der Freiheit, des *homo nuomenon* als intelligibeln Charakter bezeichnet hatte. Dieser Charakter des sittlichen Willens ist für diesen Romantiker nicht die Norm, nicht das ideale Gesetz, nach welchem der sinnlich-geistige Mensch mit seinem empirischen Charakter verbessert und ewig neu geboren werden muss; sondern es bedeutet, wie alles Absolute der Romantik, das ob aller Erscheinung Reale; und da dieses Reale als Wille gedacht wurde, so musste es vorzugsweise das Reale, den Grund und Ursprung alles Handelns bedeuten. Wille ist zunächst der Grund und Trieb, daher auch der Werth und die Schuld alles menschlichen Thuns. Wille heisst übertragener Weise auch die Urkraft der Dinge, der Urgrund der Welt.

Plato und Kant bezeichnet Schopenhauer als die Vorbereiter seiner eigenen Wahrheit. Was Kant Ding an sich nennt, das nennt Plato Idee. Das sind die „beiden grossen dunkeln Paradoxen der beiden grössten Philosophen des Occidents.“ [1]) Es giebt nun zwar viele Ideen, aber nur Einen Willen. Die Ideen sind gleichsam die Relativitäten des absoluten Willens. Jede Idee ist die „unmittelbare Objectität jenes Willens auf einer bestimmten Stufe.“ Die Ideen sind scholastisch-platonisch die Formen der Dinge, der anorganischen, wie der organischen Körper und der allgemeinen Kräfte. Alle Kraft ist Wille, Stufe des Willens.

Demgemäss entsteht der Gegensatz von Wille und Vor-

[1]) Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 201.

stellung, von Wille und Erkenntniss. Und diesen Gegensatz schlichtet die Kunst. „Die Auffassung der Dinge mittelst und gemäss besagter Einrichtung (sc. des Intellects) ist die immanente; diejenige hingegen, die des Bewandtnisses, welches es damit hat, sich bewusst wird, ist die transscendentale. Diese empfängt man in abstracto durch die Kritik der reinen Vernunft: aber ausnahmsweise kann sie sich auch intuitiv einstellen. Dieses Letztere ist mein Zusatz.“[1]) Die Ausnahme der Intuition ist das Vorrecht der Kunst. Und so befreit die Kunst nicht nur von den Mängeln des Intellectes, sondern auch von der Alternative, die sonst zwischen dem Ding an sich und dem Individuum besteht. „Wenn die Ideen Object der Erkenntniss werden sollen, so wird dies nur unter Aufhebung des Individuums im erkennenden Subjecte geschehen können.“ Diese Aufhebung lässt sich schon in der ästhetischen Intuition herstellen.

Daher steht die Kunst über aller Wissenschaft. „Was die Wissenschaft von der gemeinen Erkenntniss unterscheidet, ist blos ihre Form, das Systematische, die Erleichterung der Erkenntniss durch Zusammenfassung alles Einzelnen.“[2]) Mathematik wie Morphologie behandeln nur Relationen. „Welche Erkenntnissart nun aber betrachtet jenes . . Wesentliche der Welt, . . . mit Einem Wort, die Ideen, welche die unmittelbare und adäquate Objectität des Dings an sich, des Willens, sind? — Es ist die Kunst, das Werk des Genius. Sie wiederholt die durch reine Contemplation aufgefassten ewigen Ideen, . . und je nachdem der Stoff ist, in welchem sie wiederholt, ist sie bildende Kunst, Poesie oder Musik. Ihr einziger Ursprung ist die Erkenntniss der Ideen; ihr einziges Ziel Mittheilung dieser Erkenntniss.“[3]) Auf solche Weise gelangt dieser Romantiker bei Baumgarten an.

Einen doppelten Widerspruch wollen wir nun hier hervorheben, durch welchen diese Fassung dem allgemeinen Fehler der unsystematischen Romantik zu entrinnen strebt, aber kraft desselben verfallen muss.

Erstlich in dem Verhältniss zwischen Erkenntniss und

[1]) ib. S. 204. [2]) ib. S. 208 f. [3]) ib. S. 217.

Willen. Der Wille soll sich von der Erkenntniss befreien; denn nur der Wille ist das Ding an sich, dessen Objectivation, wie alle Natur, so auch das Schöne sei. Diese Objectivation liegt nun in den Ideen, und die Ideen sind und bleiben doch Objecte der Erkenntniss. Daher muss der Wille, wenn er als Kunst sich verwirklicht, schlechterdings Erkenntniss werden, und somit Kunst in Erkenntniss aufheben. Er zieht selbst die Consequenz, dass, „gesetzt, es gelänge, eine vollkommen richtige, verständige und in das Einzelne gehende Erklärung der Musik, also eine ausführliche Wiederholung dessen, was sie ausdrückt, in Begriffen zu geben, diese sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen, oder einer solchen ganz gleichlautend, also die wahre Philosophie sein würde.“[1]) Die Musik ist zwar bevorzugt unter den Künsten, insofern sie nicht das Abbild der Ideen, sondern des Willens selbst, also der verkörperte Wille ist. Aber es gilt von aller Kunst, dass sie, als der intuitive Intellect, den Willen mit Erkenntniss durchdringt, also in Erkenntniss nivellirt. Durch die kritische Emancipation von der begrifflichen Erkenntniss war dieser Charakter der Kunst genauer zu gewinnen.

Zweitens aber liegt der Widerspruch in der Befreiung der Erkenntniss vom Willen, welche Schopenhauer ebenso nachdrücklich fordert: dass man in seinen Gegenstand sich gänzlich „verliert, d. h. eben sein Individuum, seinen Willen vergisst, und nur noch als reines Subject, als klarer Spiegel des Objects bestehen bleibt.“[2]) Dieses willenlose Subject ist, zu Verstande gebracht, nichts Anderes als das von der Begierde gereinigte. Nun aber wird mit diesem Quietiv der Wille überhaupt aus dem Kunstbewusstsein ausgetilgt. Und so geht das ästhetische Bewusstsein einer seiner Wurzeln verlustig, des Bewusstseins der Bewegung und der Blüthe desselben im Bewusstsein des Willens; im Bewusstsein des Willens, nicht im Ding an sich des Willens; in dem durch sittliches Denken geleiteten und von den Begierden geläuterten Wollen des Sittengesetzes, nicht in dem Willen des Instinctes, dem als Naturkraft der Wille ver-

[1]) ib. S. 312. [2]) ib. S. 210.

gleichbar wird. Indem das ästhetische Bewusstsein des Willens beraubt wird, wird das griechische Drama verworfen, niedriger gestellt als das moderne, welches „Aufgeben des ganzen Willens zum Leben“[1]) darstelle. So buchstäblich wird der eigentliche Wille vernichtet. So wird das ästhetische Bewusstsein eines seiner Stoffe entledigt. Von dieser Verirrung befreit die methodische Bedeutung der Idee.

Wie alle Ideen, so vertritt auch die Idee des Schönen ein Ding an sich, ein intelligibles Substrat der Erscheinungen. Und wie überall das Ding an sich als Princip des Zweckes sich fruchtbar macht, so bedeutet das Substrat des Schönen zunächst die Zweckmässigkeit des Bewusstseins im Spiele seiner Kräfte. Aber auch diese Zweckmässigkeit lässt sich als intelligible denken, um dem „Abgrund“ der Zufälligkeit zu entgehen.[2]) Es ist nicht Willkür, nicht Laune und Aberwitz, der uns die Eitelkeiten und den Tand des Schönen erfinden hiesse; sondern eine Ansicht der Dinge enthüllt sich unter der Weisung und Leitung dieser Idee, und es entspricht derselben eine neue Schöpfung von Wesen, die wie „leibhaftige Kinder Gottes“ einherschreiten, sodass wir in dieser Idee eine Gesetzmässigkeit anzuerkennen genöthigt werden; wenn anders das Kennzeichen der Gesetzlichkeit in der Fruchtbarkeit einer Methode des Bewusstseins liegt.

Also ist es richtig, dass die Natur schön ist. Und es ist ein verrätherischer Irrthum des Systems, wenn die Schönheit der Natur nicht die des Ideals sein solle. So idealisch, wie nur immer die Kunst gestalten kann, so idealisch vermag sich dem ästhetischen Bewusstsein auch die Natur zu erschliessen. Denn der Schlüssel der Moral passt auch für die Natur, und er wirkt mit bei der Entzifferung der Natur, wenn wir sie unter dem Gesichtspunkte der Zweckmässigkeit betrachten, und zwar nicht der Zweckmässigkeit für unser begriffliches Denken, sondern für den Gesammtverhalt des Bewusstseins im Spiele seiner Vermögen. Wie wir also ein intelligibles Substrat bei der Na-

[1]) Vgl. Bd. III. S. 496.

[2]) Vgl. Kants Begründung der Ethik S. 41 ff.

tur überhaupt denken müssen, und auch als das Reich der Zwecke ein solches fordern, so stellt sich dasselbe auch für die Verbindung jener beiden Reiche ein, die im Schönen sich errichtet. Das Reich der Natur stimmt mit dem Reiche der Zwecke zusammen; und die Harmonie dieser Welten ist die Welt der Schönheit.

Angesichts dieses Gedankens von dem Zusammenstimmen von Natur und Sittlichkeit im Schönen erklärt sich nun ein Gedankengang, der für das Schöne von den ältesten Zeiten ab, wie wir es bei den Neuplatonikern sahen, eingeschlagen wurde, und der auch in unserer Romantik bis auf die jüngsten Tage seine Anziehungskraft bewährt hat.

Der Zusammenstimmung des Reichs der Natur mit dem Reiche der Zwecke entspricht die Gottesidee.[1]) Wenn nun auch das Schöne als selbständiges Gebiet nur dadurch entsteht, dass jene beiden Gebiete zusammenstimmen müssen, so wird diese Harmonie nicht blos Schönheit, sondern ebenso vornehmlich und dringlich Gottheit benannt. Und Gott wird sonach zum Urquell des Schönen, oder das Dasein und Schaffen des Schönen wird als das Leben der Dinge in Gott geschildert. Es ist das Verhältniss der Kunst zur Religion, welches unter dem Gesichtspunkte des intelligiblen Substrates sich darstellt.

Das Verhältniss der Kunst zur Religion ist ein ursprüngliches. Sie entspringen in derselben geschichtlichen Zeit beide aus demselben Bedürfniss: aus dem Verlangen des Endlichen nach einem Unendlichen. Dringlicher als die reine Sittlichkeit eines Gottes bedarf, geschweige Zuflucht für ihr Recht und ihren Grund bei einem Gotte nehmen darf, sucht die Religion ihre Götter, und die Kunst lehrt sie finden. Und auch nachdem die Ethik im Gegensatze oft zur Religion sich eingerichtet, will die Religion nicht entbehrt werden. Die Begriffe sind in der That nicht dieselben.

Die Ethik kennt das Individuum nur als Urheber und Träger des Sittengesetzes, also nur als den Brennpunkt der sittlichen Idee. Und da der Träger ein sinnlicher Mensch ist, so

[1]) Vgl. Kants Begründung der Ethik S. 323 ff.

muss sie, zur Anwendung auf den Menschen schreitend, auch dem Endlichen seinen Werth zumessen. Aber sie thut das nur, insofern das Endliche Antheil am Ewigen hat. Die Religion bedarf nun zwar in der Austheilung dieses Antheils am Ewigen an die Erdenbürger auf Schritt und Tritt der Controle von Seiten der Ethik; denn sie wird gar zu leicht weltlich. Aber dass sie überhaupt das endliche Individuum bedenkt, ist doch recht und gebührlich. Spinoza hat sicherlich nicht Recht: dass wer Gott liebe, nicht verlangen könne, dass Gott ihn wieder liebe. Das Individuum will doch nicht blos der Fall des Allgemeinen sein; demgegenüber pflanzt sich die andere Losung auf: dass das Allgemeine vielmehr nur das leere Abstractum dessen sei, was Fleisch und Blut habe, und seine Glückseligkeit fordern dürfe.

Freilich hat die Liebe Gottes ihre gefährlichen Romane in der Geschichte der Religionen. Aber wenn sie behandelt wird als das, was allein sie sein will: als eine Art von Wissen, da das eigentliche Wissen, wie sie fühlt, ihr versagt bleibt; als eine Erfassungsweise des Göttlichen, da sie es denkend nicht begreifen kann; wenn die Liebe Gottes lediglich das Surrogat des Menschenwitzes sein soll, dann ist sie an ihrem eingeschränkten Platze, den die sittliche Erkenntniss des Ewigen sorgsam zu bewachen und zu säubern hat. Alsdann ist die Liebe Gottes zu den Menschen nur die Gegenliebe dieser Captation des Bewusstseins. Und der Beweis dieser Liebe ist die Vorsehung, für welche es nichts Kleines giebt; von welcher nicht gilt, was der Dichter von den Göttern sagt: *parva negligunt.* Diese Liebe zum Endlichen und des Endlichen zum Ewigen muss die Ethik anerkennen; denn analog dieser Liebe justificirt sie das Interesse am Endlichen in Recht und Staat, den Anfangsgründen göttlicher Weltordnung. Wenn der Pessimismus Recht hätte, verlohnte es sich nicht, an diesem Elementarunterricht rüstig und unverdrossen fortzuarbeiten, „damit der Tag dem Edeln endlich komme.“

An dieser Rechtfertigung des Endlichen als eines Endlichen nimmt nun auch die Kunst herzhaften Antheil. Und darin ist sie gleichen Blutes wie die Religion. Es genügt ihr nicht das

erhabene Sittengesetz zu preisen, vor dem es keine Ausnahme und keine Gnade giebt. Auch sie will vielmehr das Endliche verherrlichen, das Vergängliche beharrend machen, das Individuum bestätigen. So liebt auch die Kunst Gott, weil ihre Gottheit das Individuum liebt. Gott und Ich sind die Pole der Kunst, wie der Religion.

Und wie die Religion den Gegensatz zwischen Gott und Mensch auszugleichen sucht, so strebt auch die Kunst Versöhnung und Erlösung an; und der Ausgleich, den die Weltgeschichte darbietet, genügt ihr nicht. Sie schafft sich ihre eigene Moral. Es entsteht wenigstens der Schein, als ob eine eigene Moral der Urgedanke enthielte, den die Kunst zur Richtschnur für die Lösung ihrer Conflicte macht. Schicksal heisst dieser Urgedanke; Schicksal nennt die Kunst ihre Vorsehung.

Aber das Schicksal ist nicht dasselbe wie die Vorsehung. Und in diesem Unterschiede, dem der Unterschied in der Auffassung des Individuums entspricht, unterscheiden sich hinwiederum Religion und Kunst.

Vor der Vorsehung rückt das Endliche in das Licht des Göttlichen; bis zur Gefahr seiner Verweltlichung, der Justification seiner irdischen Gelüste wird das Endliche in Schutz genommen. Für die Gottheit möchte es nicht gern ein Geringes am Menschenkinde geben sollen. Der Kunst erscheint alles Menschliche an und für sich nichtig. Ein gewaltiges Schicksal schreitet über den Schauplatz der Welt und schaltet mit den Geschlechtern der Menschen. Aber dieses gewaltige Schicksal, welches nicht liebt, wie die Vorsehung, ist doch dasjenige, „welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.“ Es erhebt ihn aus dem Staube und setzt ihn neben die Götter.

So unterscheidet sich die Kunst von der Religion in Bezug auf die Gottheit wie auf den Menschen. „Und wir verehren die Unsterblichen, als wären sie Menschen“. Ὁμοίως, Gott gleich zu werden ist die Losung der Kunst. Die Religion dagegen nimmt zwar die Ebenbildlichkeit von der Kunst an, und sucht in der Menschwerdung Gottes das Ideal der Humanisirung der Kultur zu erfüllen. Aber es bleibt ihr unüber-

windlicher Widerspruch; und sie muss an der Transscendenz des Gottes, der von Aussen stösst, festhalten. Der Fortschritt der Religionen besteht einzig darin, dass ethnisch oder genauer griechisch deutlich gemacht wird: dass ein Gott nicht „nur von Aussen“ stossen darf. Auch zu dieser Innerlichkeit des Gottesbewusstseins hat die Kunst mitverholfen. Und so hat sich zu allen Zeiten der Fortschritt in der Verinnerlichung des Verhältnisses des Menschen zu Gott der Mitwirkung der Kunst, in neueren Zeiten der Malerei und Musik zu erfreuen gehabt.

So hat die Kunst das intelligible Substrat gesucht und nach demselben ihre Erscheinungen des Schönen gestaltet. Sie hat den Gedanken behauptet und lebendig erhalten, dass in Natur und Menschenwelt eine Leitung waltet, die mit heiligen Schauern das Bewusstsein ergreift. Aber sie macht wirklich Ernst mit dem Glauben, und sie allein kann buchstäblich Ernst machen mit dem Glauben: dass das Göttliche menschlich sei. Sie denkt und verwaltet das intelligible Substrat des Schönen als das Ding an sich des menschlichen Bewusstseins, als die Aufgabe, welche demselben gestellt ist: aus dem Bewusstsein der Individuen und der Völker das Bewusstsein der Menschheit zu formen; den Streit der Meinungen und der Begierden in dem Gefühle des Schönen zu schlichten.

Bevor wir diesen Sinn des intelligiblen Substrates wieder entfalten, wollen wir eine verwandte und doch verschiedene Richtung betrachten, welche diese Forderung genommen hat.

Unter allen Gedanken, welche die romantische Aesthetik dargelegt, erscheint uns der Grundgedanke Solgers von der Ironie der Kunst als der tiefste Begründungsgedanke der Aesthetik.

Die Bedeutung der Ironie liegt nämlich in der Verbindung des religiösen mit dem künstlerischen Gesichtspunkte, in der Durchdringung und Vereinigung beider dadurch, dass sie zur Ausführung ihres Eigenen und zu gegenseitiger Ergänzung gebracht werden.

Die religiöse Stimmung versenkt sich in den Gedanken der Eitelkeit alles Irdischen, und reinigt und kräftigt sich in dieser Weltverachtung für die Andacht zum Ewigen. Erst rückwärts lässt sie sich aus dem Ewigen, aus der Liebe Gottes auch das

Menschen- und Weltwesen zu vorbereitendem Werthe erheben und von der Verdammniss des Abfalls erlösen. Wie die Religion will nun auch, wie wir sahen, die Kunst beide Pole fest- und hochhalten: den Menschen mit aller irdischen Welt, die ihm zugehört, wie er zu ihr; nicht minder aber auch die Gottheit und alles Göttliche. Beide Enden des Bewusstseins sind ihr Gegenstand; und sie umfasst beide mit dem gleichen Eifer und der gleichen Wärme, während die Religion bald in Weltlichkeit verderbt wird, bald in Mystik sich der Menschlichkeit enthebt.

Die Kunst, wenn sie sich recht versteht, befreit sich von diesem Schwanken zwischen der Erhebung zum Unendlichen und der Herablassung zum Sinnlichen. Sie kann das aber nur dadurch zu Stande bringen, dass sie den Standpunkt der Connivenz grundsätzlich aufgiebt und nicht lediglich die Kluft zwischen Beiden anstarrt; sondern die Art ihres Verhältnisses unbefangener betrachtet.

Identisch sind freilich die Beiden nicht. Aber ganz entgegengesetzt können sie doch auch nicht sein, da sie so ständig sich vertragen, in Natur und Geschichte sich verbinden. Sie sind ja übrigens auch als Ideen von Einer Abstammung. Wie der Mensch, so ist doch auch das Göttliche eine Idee. Es gehen daher Ideen in einander über, wenn im Endlichen das Unendliche erscheinen muss.

So mag nun die Wissenschaft, die Philosophie reden. Kann es aber dem Unendlichen ganz gleichgültig sein, dass es im Endlichen zur Erscheinung kommen muss? Erscheint es nicht vielmehr als ein hartes Schicksal des Göttlichen, wenn wir es auch nicht pantheistisch ausdrücken wollen, nämlich im Endlichen aufzugehen, so doch über das Endliche immerhin sein Interesse leuchten zu lassen, und im endlichen Geiste offenbar zu werden, und also zu erscheinen? An diese Nothwendigkeit ist wenigstens das Wissen von Gott gebunden, also an den Bewusstseinswerth der Idee. Diese Menschwerdung des Göttlichen ist unwiderleglich und unverleugbar.

Wenn nun aber in der Idee und als Ideen Gott und Mensch verbunden sind, so muss Gott nicht blos es sich gefallen lassen, im menschlichen Bilde zu erscheinen; sondern es gehört uner-

bittlich zu seinem Wesen, in die Zeitlichkeit einzugehen. Und alles Unendliche muss es so als seine Art, als die Entwicklung seines Wesens erkennen und anerkennen, dass es als Endliches erscheine. Es ist das Wesen des Seins, zu werden, und der Beruf der Idee, am Endlichen selbst zur Erscheinung zu kommen. Diesen Beruf mag nun auch die Natur vollziehen, und zumal die Geschichte. Von diesem Schiboleth der idealistischen Kriege ist hier nicht die Rede. Erfüllt wird dieser Beruf erst durch die Kunst.

Die Kunst ist nicht so befangen, das Endliche allein in seiner Eitelkeit zu zeigen: sie verheimlicht auch die Nichtigkeit nicht, welche dem Unendlichen selbst anhaftet, insofern es am Endlichen erscheinen muss. Sie verheimlicht sie nicht blos nicht; sie beschönigt sie auch nicht. In dieser Unparteilichkeit, auch dem Göttlichen gegenüber, übertrifft sie die Religion an Ehrlichkeit. Und auch die Philosophie überträfe sie, wenn ein Uebertreffen genannt werden könnte, was vielmehr eine Leistung auf verschiedenem Gebiete ist. Die Philosophie kann uns lehren und zur Einsicht bringen, dass die Idee nur theilweise am Endlichen erscheine, ihrer eigentlichen Umfangsbedeutung nach dagegen der Erscheinung überhaupt enthoben, weil entgegengesetzt sei. Aber eine Beziehung, und zwar eine sehr lebendige, muss doch auch dieser letztern Art von Ideen, den sittlichen Ideen, zugesprochen werden, wenn anders sie alle unsere Erfahrung begrenzen und in der Begrenzung für dieselbe fruchtbar werden sollen. Wozu aber diese Fruchtbarkeit zu pflegen sei, zu welchem Ende, zu welchem Gute? Darauf giebt die Philosophie als höchste und letzte Antwort den Schluss aller menschlichen Weisheit: Wir begreifen zwar nicht die Idee der Freiheit, die Idee des Sittengesetzes; „wir begreifen aber doch seine Unbegreiflichkeit". Das Wissen des Nichtwissens bleibt sonach das echte Wissen.

Hier greift die Kunst ein; das Unbegreifliche hier wird's gethan. Und diese That gilt voll und ganz; nicht wie die Handlung sich von der Erscheinung trennen muss, um gelten zu dürfen. In der Kunst geschieht der Idee ihr Recht, indem sie sich versinnlicht. Das Grosse, das Unendliche muss gering werden

und in diesem Geringwerden gross bleiben. Dieses Recht ist hart. Dieser Zwang ist schwer. Dieser Abfall ist unerlösbar. Nicht nur das Endliche ist zu beklagen; schwerer hat das Göttliche zu leiden; das, was wir als Göttliches denken: dass es endlich werde, und in die Sinnlichkeit sich senken muss. Diese Noth der Idee selber demonstrirt die Kunst. Und das ist ihre Ironie.

So verstehen wir Solgers Grundgedanken von der Ironie, mit dem er besser und eigentlicher die Aesthetik begründet hat, als durch die metaphorischen Wendungen von der Phantasie der Kunstthätigkeit als einem göttlichen Schaffen. „Daran kannst du aber recht sehen, welch ein wunderbares Ding das Schöne sei. Indem es . . erhöht wird, kann es sich doch nicht aus seiner irdischen Verkettung befreien, sondern versinkt . . in Nichtigkeit. Dieser herbe Widerspruch, o Freunde, bewältigt jeden, auch unbewusst, mit einem nicht nur innigen, sondern allgewaltigen, nicht durch andere Güter heilbaren, sondern ewigen und unzerstreubaren Schmerze; denn nicht durch den Untergang des einzelnen Dinges wird er in uns erregt, ja nicht einmal blos durch die Vergänglichkeit alles Irdischen, sondern durch die Nichtigkeit der Idee selbst, die, mit ihrer Verkörperung zugleich dem gemeinsamen Geschick alles Sterblichen unterworfen wurde, mit der aber jedesmal eine ganze gottbeseelte Welt dahinstirbt. Dies ist das wahrhafte Loos des Schönen auf der Erde! Und dennoch ist in demselben, und muss in ihm sein jener vollständige Uebergang des Göttlichen und Irdischen in einander, sodass, indem das Sterbliche vertilgt wird, nicht blos an dessen Stelle der höhere Zustand der Verewigung tritt, sondern eben durch den Untergang erst recht einleuchtet, wie dieses Sterbliche zugleich vollkommen Eins mit dem Ewigen ist. Dadurch entsteht die überschwengliche Seligkeit, die mit der Wehmuth und durch sie, bei solchem Anblick, in unsere Seele strömt . . Nun ist mir der ganze Schleier durchrissen, der mir das innerste Leben der Schönheit deckte.“ [1]) Dieser Untergang der Idee wird hier aber nur als die „Tragödie vom Schönen“ bezeichnet.

[1]) Erwin, Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst (1815) Bd. I, S. 256 f.

Das Wort Ironie macht den Beschluss des ganzen tiefsinnigen Werkes, wie wir es als ein Werk der Aesthetik ehren müssen. „Unermessliche Trauer muss uns ergreifen, wenn wir das Herrlichste, durch sein nothwendiges irdisches Dasein in das Nichts zerstieben sehen. Und doch können wir die Schuld davon auf nichts Anderes wälzen, als auf das Vollkommene selbst in seiner Offenbarung für das zeitliche Erkennen . . . Dieser Augenblick des Ueberganges nun, in welchem die Idee selbst nothwendig zu Nichte wird, muss der wahre Sitz der Kunst . . sein. Hier also muss der Geist des Künstlers alle Richtungen in Einen alles überschauenden Blick zusammenfassen, und diesen über allem schwebenden, alles vernichtenden Blick nennen wir Ironie. Ich erstaune, sprach Anselm hier, über deine Kühnheit, das ganze Wesen der Kunst in die Ironie aufzulösen, welches viele für Ruchlosigkeit halten möchten. Greif mich nur nicht mehr an, versetzt ich, mit jener matten und falschen Religiosität, welche die Dichter des Tages durch ihre selbstersonnenen Ideale unterstützen, und womit sie rüstig helfen, die schon so verbreitete empfindelnde und heuchelnde Selbsttäuschung über Religion, Vaterland, Kunst bis zum leersten Unsinn zu bringen. Ich sage dir, wer nicht den Muth hat, die Ideen selbst in ihrer ganzen Vergänglichkeit und Nichtigkeit aufzufassen, der ist wenigstens für die Kunst verloren. Aber es giebt freilich auch eine Scheinironie, . . und dass man mir nicht diese beilege, davor muss ich mich wohl verwahren . . . Ferne sei aber diese von uns. Denn wer den Mittelpunkt der unsrigen erfasst hat, dem wird darin das Wesen und die göttliche Idee auch auf Erden zu eigen werden.“[1]) Diese Ironie ist sonach die Religion als Kunst.

Aber so tief dieser Grund der Kunst gelegt ist und so systematisch er in Bezug auf das Ganze der menschlichen Anliegen gedacht ist, so theilt doch auch diese Ansicht den Mangel der Romantik: dass sie nicht im Eigenthümlichen die Kunst zu begründen und erst von demselben aus den Zusammenhang der Kunst mit den andern Richtungen des Geistes sucht. „Viel-

[1]) Bd. II, S. 277 ff.

mehr muss das Wesen hinrinnen durch alles Sterbliche; denn eben dieses sein Dasein ist ja die Kunst . . . Die Kunst also . . ist ganz Dasein und Gegenwart und Wirklichkeit; . . aber sie ist das Dasein, die Gegenwart und Wirklichkeit des ewigen Wesens aller Dinge." [1]) Damit ist von der Kunst zuviel bewiesen; oder in der Schulsprache ausgedrückt: es ist hier vom intelligiblen Substrat im Ganzen gesagt, was nur von dem des ästhetischen Bewusstseins zu gelten hat.

Das intelligible Substrat aller Vermögen und somit der Harmonie des Bewusstseins vertritt nicht Religion, wie es nicht Sittlichkeit zu seiner directen Aufgabe hat, obwol es freilich Beiden dient. Die Harmonie des Bewusstseins kann nicht erstrebt werden, ohne dass dieses Streben dem Verhältnisse des Menschen zur Gottheit, also der Religion, und dem Verhältnisse des Menschen zum Reiche autonomer Zwecke, also der Sittlichkeit zu Gute käme. Aber bei aller Verwandtschaft der Aufgaben sind sie doch nicht identisch. Bei Solger kam das ästhetische Interesse zu seinem Rechte, weil er das religiöse nicht zu eigentlicher Ausführung brachte.

Anders steht es bei Jakob Friedrich Fries, der in seiner wahrhaftigen Religion des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung von der romantischen Scholastik der Dogmen-Verrenkung in seinem freimüthigen Glauben sich frei hält, und desto inniger und lebendiger die erhabenen Gedanken und die beseligenden Gefühle der Religion in schlichter edler Sprache ans Herz zu legen verstand. Indem er sein „Handbuch der Religionsphilosophie und philosophischen Aesthetik" (1832) schrieb, wollte er zeigen, dass „philosophisch genommen, gar keine wahre Scheidung zwischen beiden Aufgaben stattfinde." Es walte in Beiden „das gleiche Princip der Ahndung ewiger Ideen."[2]) Die Philosophie solle uns „nachweisen, dass das Schönheitsgefühl und das religiöse Gefühl ganz aus derselben Lebensquelle in unserem Geiste entspringen."[3]) Indessen in der allgemeinen Quelle des Geistes, des Bewusstseins ist der Springpunkt der

[1]) ib. S. 280. [2]) a. a. O. S. 166.
[3]) System der Metaphysik (1824) S. 14.

Aesthetik nicht derselbe mit dem der Religion; und es sind nicht dieselben ewigen Ideen, welche hier und dort zur Ahnung gelangen.

Die Religion ist nicht eine ursprüngliche, eigenen Inhalt erzeugende Richtung des Bewusstseins; sondern ein gemischtes und abgeleitetes Interesse der Vernunft. In ihrem Beginne arbeitet sie mit Ideen und Motiven aller Art, mit den ästhetischen, wie sogar mit den theoretischen. In der historischen Entwickelung und nach ihrem principiellen Berufe verwaltet sie vorwiegend das Gottesbewusstsein. Gott aber ist nur die Verbindungs-Consequenz rein erzeugter Bewusstseinsinhalte; er vertritt die Idee der Uebereinstimmung von Natur und Sittlichkeit, obwol er nur in dieser Idee der Uebereinstimmung als Urheber von Beiden gelten darf. Schon dieses Interesse an der reinen Erzeugung der Inhalte, das eigentlich kritische Interesse verbietet die Vermischung der Religion mit der Aesthetik.

Denn die Aesthetik enthält einen reinen Inhalt einer eigenen Richtung des Bewusstseins. Das intelligible Substrat, welches daher in ihr das Haupt erhebt, meldet eine neue und eigene Aufgabe an; meldet das Gefühl als eine Aufgabe des Bewusstseins in einer Prägnanz an, an welche weder die Religion, noch auch selbst die Ethik heranreichen. Die Ethik kennt nur das Gefühl der Achtung, und sie darf kein anderes anerkennen. Die Religion kennt höchstens und letztens die Liebe als die Art von Erkenntniss, die ihr gegeben ist. Aber daher ist diese Liebe auch keine Liebe des Affects; sie sollte es nicht sein. Es ist die Liebe, mit der das beschränkte und sündige sterbliche Wesen seinen Grund im Ewigen sucht, und gemäss dem Antheil, den es am Ewigen behauptet, von diesem Ewigen sich halten, rechtfertigen und lieben lässt. Diese Anpassung des Endlichen an das Ewige ist nicht die Liebe des ästhetischen Bewusstseins, die Liebe des Gefühls.

Dem ästhetischen Gefühle kann aber auch die Ironie nicht genug thun. Stellt sich doch diese nur als Wehmuth und als Heiterkeit, mithin auch nur als Affect dar. Das Gefühl aber soll, wenngleich nur als Resultante, eine eigene Richtung des Bewusstseins sein. Dem Gegenstande, welcher in dieser Rich-

tung erzeugt wird, muss daher ein eigenes Ding an sich, eine eigene Idee, eine eigene Aufgabe entsprechen, welche diesem reinen Gegenstande zugehört und gemäss ist. Eine solche übergreifende Aufgabe, der das Schöne als Gegenstand des ästhetischen Bewusstseins nur begrenzter Weise gerecht wird, muss das intelligible Substrat als Idee des Schönen zu bedeuten haben. Wie der Zweck über die Naturgegenstände sich erhebt, sofern diese in dem „Zufälligen der Erfahrung"[1]), nämlich innerhalb der Grenzen der mathematischen Naturwissenschaft stehen, so muss auch das Ding an sich des Schönen eine unendliche Aufgabe bedeuten, welcher alles einzelne Schöne, so mächtig und vollendet es ist, nur in beschränkter Weise gerecht zu werden vermag.

Diese unendliche Aufgabe stellt das intelligible Substrat des ästhetischen Bewusstseins dar als die Aufgabe des Gefühls der Menschheit.

Die Menschheit bildet den Gegensatz zu der Mannichfaltigkeit der Völker. Nach dem Mythos sind die Völker entstanden mit den Sprachen aus Anlass eines architektonischen Sündenfalls. Die Kunst war also Schuld daran. Und so mag auch die Kunst die Schuld sühnen. Aber nicht nach Weise der Sittlichkeit soll diese Sühne gedacht werden, sondern geradezu als eine technische Schlichtung. Es verhält sich ja auch mit dem paradiesischen Sündenfalle ähnlich. Auch nach diesem entsteht die Arbeit und die Kultur. Und auch diese wird durch die Kunst nicht versittlicht, sondern veredelt. Der „ästhetische Ueberfluss" nach Schillers genauem Worte lässt die Arbeit des kunstfertigen Lohnsklaven als frei erscheinen. Hat er doch in seinem Kunst-Bewusstsein seine Freude daran.

So hat nun auch der Kampf der Völker um das Dasein auf dem Erdenrunde nicht blos sein sittliches, sondern sein eigenes ästhetisches Ideal, das Ideal der ästhetischen Menschheit, der im Gefühle geeinigten Menschheit.

Die Einige Menschheit predigen seit Jesaja die monotheisti-

[1]) Vgl. Kants Begründung der Ethik S. 30 ff.; Kants Theorie der Erfahrung, 2. Aufl. S. 499 ff.

schen Religionen, da man doch nun einmal diesen blasphemischen Plural aus historischem Anstand brauchen muss. Und nicht trotz diesem Kosmopolitismus haben sich die Eigenarten der Nationen entfaltet, sondern kraft desselben. Denn die Idee der Einen Menschheit bedeutet in der Ethik nicht: dass die Völker-Individuen verschwinden sollen; sowenig wie die Nächstenliebe der Ethik bedeutet, dass der engere Bund der Familie aufhören dürfte. Nur dass man die Genossen des Stammes, des Glaubens, der Sippe nicht ein bischen mehr — nach der allgemein sittlichen Bedeutung des Wortes — zu lieben sich gestatten, geschweige sich befehlen dürfe, das fordert streng und genau die Nächstenliebe der Ethik; und darin unterscheidet sie sich bekanntlich von der Nächstenliebe aller Religionen.

Die Eine Menschheit bedeutet als Idee der Sittlichkeit: dass die Menschen Eines Volkes oder Staates untereinander und ganz genau ebenso auch die verschiedenen Völker und Staaten mit einander in ihrem Verkehre, den sie alle ja schlechterdings als Menschen führen, nur nach der Idee oder Aufgabe der Menschheit verfahren dürfen: jede Person, also auch die Person, welche jede andere Nation darstellt, „niemals blos als Mittel, sondern jederzeit zugleich als Zweck“ zu gebrauchen. Das ist der drohend reale, der empfindlich genaue Sinn und Inhalt des angeblich formalen kategorischen Imperativs.

Diese Einheit des Menschengeschlechts ist durch die Ethik begründet. An diesem ewigen Frieden darf keine Eitelkeit und keine Klugheit dieser Welt ein Jota ändern. Dafür hat also auch die ästhetische Idee der Menschheit nicht erst einzutreten. Aber freilich hilft sie an diesem Werke der Humanität mehr vielleicht, als alle Religionen dafür gethan haben. Und diese Hülfe leistet sie, indem sie, wie die Ethik, die Eigenart der Volksgeister und der nationalen Kräfte nicht nivellirt, sondern mit Einsicht und Selbstgefühl fördert und hochhält. In dieser Richtung und in dieser Auffassung des Nationalen hat die Aesthetik Schleiermachers dauernde Verdienste.[1])

[1]) Vorles. über Aesthetik S. 54: „Der Ort des Kunstwerkes ist immer sein (sc. des Künstlers) Volk.“ Vgl. ib. S. 271, 275, 280. Und über das Verhältniss der Reformation zur Kunst insbes. S. 203, 214.

In dem Götterglauben sind wir uneins mit den Griechen. Aber im Gefühle, im ästhetischen Bewusstsein ist ihr Stil unsere Bibel. Und die neue Welt hat nicht so erfolgreich und so ursprünglich ergreifend an Platon und Archimedes angeknüpft, wie an Homer und an die Götterwelt der Bildsäulen. Einheit des Stils erstreben die modernen Völker, indem sie Dante und Shakespeare und Goethe als Eigenthum der Menschheit ansprechen. Das ist die Gemeinsamkeit des Gefühls, in welcher die Völker den Grund des Kunst-Gesetzes in dem Genius der Menschheit zur Einsicht und Anerkennung bringen: der selber in den Genies der einzelnen Völker national sich offenbare. Das ist das intelligible Substrat des Gefühls als des Bewusstseins des Genies der Menschheit.

So lässt sich das intelligible Substrat des Schönen von dem Gegenstande des Schönen unterscheiden. Wie der Gegenstand des theoretischen Bewusstseins die Natur der physikalischen Körper, die Idee desselben aber die der organischen Naturformen ist; wie der Gegenstand des sittlichen Bewusstseins das freie Individuum, die Idee desselben aber das Reich der Zwecke ist, so ist der Gegenstand des ästhetischen Bewusstseins das Schöne als die Uebereinstimmung jener beiden Bewusstseinsarten zur neuen ästhetischen Richtung. Auch diese Resultante des individuellen Gefühls schon ist eine gewaltige Anforderung, der die seltenen Genies allein, und die vielleicht auch nicht alltäglichen Capacitäten ästhetischen Jubels und ästhetischer Seligkeit gerecht zu werden haben. Dazu kommt nun die neue Aufgabe des intelligibeln Substrates der Einen ästhetischen Menschheit.

Jetzt handelt es sich nicht mehr um die Menschen als Träger und Zeugen des Sittengesetzes, sondern um den homo phaenomenon selber, um das Naturwesen in seiner absonderlichsten Sinnlichkeit, dem Verhältnisse, welches die Hauptarten des Bewusstseins eingehen, indem sie in Gefühl zerfliessen. Dieses Gefühl nicht nur im Individuum desselben Volkes, sondern unter allen Völkern einmüthig, einhellig, harmonisch zu stimmen: das ist die intelligible, die ideale Aufgabe des ästhetischen Bewusstseins, als des Bewusstseins der Menschheit des ästhetischen Gefühls. Dieses Ideal des Gefühls ist das Ideal

der Humanität. Dieses Ideal lassen die Völkerstimmen ertönen. Diesen unzweideutigen Sinn hat der schwierige Terminus des intelligibeln Substrates des Schönen.

Aber das ist überall der Fehler, durch den man an dem Verständniss des transscendentalen Idealismus scheitern musste: dass man den Verdacht des Subjectiven nicht fahren liess, weil man vom Bedürfniss nach Materialisirung der Begriffe und Ideen sich nicht frei machen konnte. Man redet von Ideen; meint aber *spirits*. Man möchte die Aufgaben festhalten; aber an sie glauben müssen, wie man an Personen glaubt und Dinge begreift. So will man nicht darüber beruhigt sein, dass das Schöne kein Wahn sei, bis man vermittelst des Pantheismus sich von der Einheit des causalen mit dem schönen Weltgrunde versichert hat. Könnte doch hoffentlich auch diese Einheit nur eine Idee sein. Warum ist man dann nicht zufrieden mit derjenigen Idee, welche die Zweckmässigkeit der Bewusstseins-Richtungen und ihrer Resultante im Gefühle des Schönen darlegt? Man vertiefe und begeistere sich für die intelligible Aufgabe, welche jedem Kunstwerke zu jeglicher Zeit und auf jedem Erdstrich gestellt ist: das Gefühl der Menschheit zu harmonisiren.

Noch ein anderer fundamentaler Terminus der Aesthetik gewinnt von hier aus ein deutliches Ansehen: das Symbol.

In Symbolen beglaubigt und fixirt die Religion ihr Wissen. Im Symbole haben sich daher Religion und Kunst oft begegnet. Mehr noch als die Religion, muss alle Kunst symbolisch sein. Ihr einzelner Gegenstand muss allezeit ein Unendliches sein. Das kann aber jetzt nicht mehr heissen, man müsse alles Mögliche bei dem dargestellten Wirklichen denken und fühlen können. Und es braucht auch nicht mehr zu heissen, es sei ein Abglanz der pantheistischen Welteinheit; sondern es heisst unzweideutig: in jedem Kunstwerke muss die Durchdringung der beiden ersten Bewusstseinsarten zur dritten des Gefühls die Aufgabe und das Ideal der Harmonisirung des Gefühls der Menschheit darstellen. Das Werk des Genies ist nicht schlechthin ein Product seiner Zeit, noch Eines Volkes; sondern es ist so Erzeugniss wie Zeugniss und Denkmal der Einen Menschheit. Solche Symbolik der Humanität predigen die Kunstwerke der Menschheit.

Es ist beachtenswerth, dass diese Symbolik der Student Herder beim Professor Kant gelernt hat. Wie Kant auch als Geograph das Erdenrund nach der Idee der Menschheit ausgelegt hat,[1]) so hat dieser deutsche Dichter und Prediger die Völkerstimmen zur Harmonie der Humanität vereinigt.

Und diese Symbolik hat auch für die Genossen desselben Volks, die ja der historischen Regel nach leider nicht viel besser als andere Völker miteinander sich gebehrden, die natürliche Frucht unter den Jüngern Kants getragen. Der Gedanke Humboldts: „so liessen sich vielleicht aus allen Bauern und Handwerkern Künstler bilden,“[2]) ist eine Ausdeutung des intelligibeln Substrats des ästhetischen Bewussseins. In dieser Harmonisirung aller Arbeit des Bewusstseins zum ästhetischen Gefühle spricht sich die Aufgabe aus, die nicht an den Gegenstand des Schönen im individuellen Bewusstsein schlechthin ergeht; sondern an seine symbolische Bedeutsamkeit. Jedes Werk soll als Menschenwerk den Adel der Freiheit, den Hauch des reinen Gefühls athmen, in dem die Kräfte des Bewusstseins nicht im Todeskampfe ringen, sondern im Siege des freien Lebens spielen.

Auch diese menschheitliche Symbolik, deren Realismus dem Volke und dem Staate zu Gute kommt, ist so andächtig, wie nur irgend ein Schwung des Pantheismus es sein kann; aber sie ist zugleich anzüglich und anspruchsvoll, und weist nicht symbolisch, sondern demonstrativ die Wege und Mittel, wie dieses Kunstwerk des Staates zu vollbringen sei. Das ist auch ein Zweig der ästhetischen Erziehung, der aus dem Baume der kritischen Aesthetik erblüht ist.

Symbol soll jedes Kunstwerk sein von der Einigkeit der Menschen in der Blüthe ihres Bewusstseins, in ihrem Gefühle. Zum Gefühle soll jedes Kunstwerk sprechen; nicht zu unserer Wissenschaft, noch zu unserem Glauben; sondern unmittelbar und vernehmlich zu der wahrsten Einheit des Bewusstseins, in welcher Wissenschaft und Sittlichkeit hinschmelzen. Und dieses

[1]) Vgl. S. W. ed. Rosenkr. VII, 1. S. 253.

[2]) Grenzen der Wirksamkeit des Staats S. 23.

Gefühles Macht werde wirksam gemacht in dem geringsten Handarbeiter, wie in dem Weisesten der Völker. Den Zauber dieses Bewusstseins können Zonen und Jahrhunderte nicht lösen. An dem Zauber dieser Symbolik bricht sich der Fanatismus, den der Glaube gegen das Heidenthum aufbietet. Wie viel geschwinder muss an demselben jener enge sogenannte Patriotismus zerschellen, der die Menschheit nur nach dem Spruche Jeder für sich zu lieben vermag. Dem Weltbürgerthum der deutschen Vaterlandsliebe ist diese Engherzigkeit fremd und muss ihm fremd bleiben, wennschon dieses Feldgeschrei eine nicht lediglich widerliche, sondern auch eine aufrüttelnde Rolle vorübergehend zu spielen hat. Der ästhetische Beruf der Deutschen wurzelt in tieferen Volkstrieben.

Es ist als eine Thatsache der Geschichte der Litteraturen verzeichnet, dass die Deutschen das Volk der Weltliteratur sind. Und in ihrer Musik sind sie der Kunst überhaupt geworden, was die Griechen der Menschheit bleiben. Die Fähigkeit der Uebersetzung, und kraft und gemäss derselben die der innigsten Aneignung fremder Kunstgüter beweist keineswegs hinlänglich diesen Weltberuf. Die Musik, als das Eigenthümlichste, was die Deutschen in der Kunst der Welt geleistet haben, kann am genauesten den Weg zeigen, auf welchem die Deutschen mehr als andere moderne Völker den Beruf des ästhetischen Bewusstseins, und zwar gemäss dem Sinne des intelligibeln Substrates, nämlich nach der Aufgabe des Gefühls der Menschheit vollführt haben.

Und es ist nicht allein die Musik, in welcher die Deutschen die Künstler der Menschheit sind; auch in der Poesie führen sie die Völker. Da ist es nun zunächst wol die bis dahin unerhörte Idealität der Gedanken, welche Schiller nach dem treffenden Ausdrucke Humboldts zur Verinnerlichung gebracht, in Gefühl aufgelöst hat. Das ist eine Individualität der Kunst, die den Begriff der Poesie erweitert und als Aufgabe der ästhetischen Menschheit unvergänglich ist; zumal wenn man nach Weisse bedenkt, dass das Bewusstsein von der Kunst das moderne Kunst-Ideal ausmacht.[1])

[1]) Aesthetik Bd. I, S. 302, 305.

Aber diese durch Schiller repräsentirte Idee der Poesie, an welcher Goethe auf seine Weise theilnimmt, ist doch nicht derselbe Begriff der Poesie, den Goethe darstellt. Ich möchte glauben, dass dieser darum als der grösste Dichter gelte, weil er das Grundgefühl der Kunst zum lautersten und ergreifendsten Ausdruck gebracht hat. Dieses Grundgefühl ist die Liebe. Grundlagen aller Kunst sind demzufolge Lyrik und Musik.

Die Baukunst baut Häuser, die am letzten Ende doch Zwecken entsprechen; die Malerei schmückt die Wände dieser Häuser und die Plastik ziert ihre Zinnen. Epos und Drama singen und predigen die Sagengeschichte und die Geschicke des Vaterlands, und dienen somit bürgerlichen Zwecken. Lyrik und Musik allein sind nicht von dieser öffentlichen Welt; sondern sie wissen und singen nur von der eigenen selbstischen und doch so entsagungsstarken Welt der Gefühle, die das Menschenherz beherrschen. Daher möchten von allen Wundern der Kunst die grössten doch die sein, welche die unmittelbarsten und stärksten Symptome des ästhetischen Bewusstseins sind. Das sind aber die Musik und die ihrer Mittel sich bedienende Lyrik.

Ueberall sonst werden Gedanken zum Stoff genommen. Das muss so sein; denn nur so kann die Kunst die höchste Form gestalten. Und unter bestimmten Einschränkungen gilt es daher auch von Musik und Lyrik. Die Musik hat Themagedanken und contrapunktische Zeichnung. Und die Lyrik versenkt sich in die tiefsinnigste Natursymbolik. Aber es ist das nicht ihre Absicht und ihr eigentlicher Gegenstand. Dieser ist schlecht und recht ihre Liebe. Und diese Liebe ist nicht an sich und unmittelbar der Friede Gottes, sondern es ist der Drang des eiteln Menschenherzens mit seinen Leiden und seinen Freuden. Aber dass man derselben sich nicht schämt, sie nicht verachtet und geringschätzt, höheren Zielen preisgiebt; sondern sie hegt und als das höchste Glück des Menschen preist, diese Naivetät des Liedes ist der ergreifendste Zeuge von der Macht und Eigenart des Gefühls. Denn in dieser Offenherzigkeit wird das Lebensgefühl zum Schönheitsgefühle.

Darin aber ist Goethe der Mund der Welt. Denn reiner und ergreifender, von allem Pathos der Redekunst abgelöster

und so zum weltfremdesten und unschuldigsten Gefühle entblösst hat wol noch kein Dichter die Thränen der Liebe gemalt, wie sie im Schmerze und in der Freude erzittern, niemals das Bewusstsein ertödten oder welk und weltschmerzlich machen; sondern zu höherem Schwunge es befreien, zu neuer Kraft in rastloser Liebe es verjüngen.

Schiller und Goethe bedeuten und bezeugen diese menschheitliche Mission des deutschen Volkes. Und dieser Verbindung von Richtungen im Gebiete der Poesie entspricht auf dem der Musik die Folge von Bach und Beethoven. Mozart steht für sich, wie Shakespeare für sich steht. Beide stellen eine Verbindung dar, die Plato am Schlusse des Symposion den nüchtern gebliebenen Sokrates weissagen lässt, die aber nur in diesen beiden Menschen bisher sich erfüllt hat: die Verbindung von Tragödie und Komödie; und sie charakterisiren dadurch den modernen Geist (oben S. 303). Aber eben den modernen schlechthin; nicht innerhalb desselben eine besondere Nationalität. Die Zauberflöte ist sicherlich so ursprünglich und so eigenthümlich deutsch, wie nur irgend ein Kunstwerk dies sein mag. Beethoven hat sie für Mozarts grösstes Werk erklärt, und nur in ihr sei er ganz deutscher Künstler. Goethe hat sie mit seinem Faust zweiten Theiles verglichen. Aber die ganze Gedankenrichtung ist so durchaus göttlichste Kunst, dass es kleinlich wäre, dabei noch an den Naturlaut zu denken, der allerdings sehr vernehmlich ist. Wer diese Weisheit und diese Liebe nicht versteht, der „kennt wol nur Adam und Eva“. So sind auch die Königsdramen gewiss Typen des englischen Geistes. Aber wer denkt dabei an Englische Geschichte, und nicht vielmehr an die Geschicke der Welt, an die tollen Prinzen und die Vorsehung über den Thronen.

Bach und Beethoven aber sind deutsche Künstler. Der Eine kommt von Luther her, der in Wort und Lied das ästhetische Bewusstsein seines Volkes zu rühren verstand. Und wie Schiller, vollführt Bach die deutsche Verinnerlichung, indem er die strengen Fugen der Gedanken zur Weichheit der Melodie verklärt und in die Totalität des Gefühls auflöst. Beethoven aber geht den Goethe'schen Weg. Alles Faustische ist nur

der Umriss des Lebens. Was zum Ausdruck gebracht werden soll, ist nicht das Drama, noch das Epos, nicht die Oper und nicht das Oratorium, überhaupt Nichts, was an die Gedanken der Menschen sich anklammert, an ihr kluges Wissen und ihr aberkluges Glauben. Ihr Leiden allein und in diesem Leiden ihre Freuden, das ist der Götterfunke, an dem er zum Prometheus wird. Das Gefühl schlechthin macht er zum Vorwurf seines Schaffens. Und so erfindet er Gefühle, wie sie in solcher Bestimmtheit bei solcher Gewalt kein Tonkünstler vor ihm hervorgelockt hat. Er bearbeitet das Gemüth, das im Wechsel der Gefühle lebt, mit einer Festigkeit, und giebt diesem wechselvollen menschlichen Gemüthe eine Ausdauer der Gefühle, wie in solcher Intensität kein musikalisches Kunstwerk sie festzuhalten bewirken möchte. Die Klage fesselt uns, so dass sie schier das Herz zu brechen droht; und der Jubel lässt uns in den Höhen menschlichen Entzückens schweben, ohne uns fallen zu lassen und ohne uns durch das Gegenbild des Humors vor sentimentaler Versandung zu schützen. Den Jubel selber müssen wir durchtoben. Der Humor steht auf einem ganz andern Blatte. Dass wir aber dabei die ästhetische Freiheit dennoch nicht verlieren, das ist es, was die Menschheit die Kunst Beethovens nennt.

Beethoven selbst hat seinen Weg zu Kant gefunden. Schiller und Goethe haben ihn erkannt. Sie alle haben, als Deutsche, die intelligible Aufgabe der Kunst erfüllt.

Ist es zufällig, dass die Deutschen die Begründung der Aesthetik vollzogen haben?

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Druck von G. Bernstein in Berlin.

In **Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung** in **Berlin** erschien ferner:

Cohen, Prof. Dr. Hermann, **Die dichterische Phantasie und der Mechanismus des Bewusstseins.** 1869. gr. 8⁰. geh. 2 Mark.

— — **Die systematischen Begriffe in Kants vorkritischen Schriften nach ihrem Verhältniss zum kritischen Idealismus.** 1873. gr. 8⁰. geh. 1,20 Mark.

— — **Kants Begründung der Ethik.** 1877. gr. 8⁰. geh. 6 Mark.

— — **Von Kants Einfluss auf die deutsche Kultur.** 1883. gr. 8⁰. geh. 80 Pf.

— — **Das Princip der Infinitesimal-Methode und seine Geschichte.** Ein Kapitel zur Grundlegung der Erkenntnisskritik. 1883. gr. 8⁰. geh. 3,60 Mark.

— — **Kants Theorie der Erfahrung.** Zweite neubearbeitete Auflage. 1885. gr. 8⁰. geh. 12 Mark.

Steinthal, Prof. Dr. H., **Der Ursprung der Sprache** im Zusammenhange mit den letzten Fragen alles Wissens. Eine Darstellung, Kritik und Fortentwicklung der vorzüglichsten Ansichten. Vierte Auflage. 1888. gr. 8⁰. geh. 8 Mark.

Auffarth, Dr. August, **Die platonische Ideenlehre.** 1883. gr. 8⁰. geh. 2,40 Mark.

Glogau, Dr. Gustav, **Steinthal's phychologische Formeln, zusammenhängend entwickelt.** 1876. gr. 8⁰. geh. 4 Mark.

Siebeck, Dr. Hermann, **Das Wesen der aesthetischen Anschauung.** Psychologische Untersuchungen zur Theorie des Schönen und der Kunst. 1875. gr. 8⁰. geh. 4 Mark.

Stadler, August, **Kants Teleologie und ihre erkenntnisstheoretische Bedeutung.** Eine Untersuchung. 1874. gr. 8⁰. geh. 3,60 Mark.

Druck von G. Bernstein in Berlin.

Buchbinderei
Theo Storfinger
826 Altmühldorf

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Cohen, Hermann,

Kants Begründung der Aesthetik

Berlin 1889

L.eleg.g. 84 c
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11640206-5